

UNIVERSITÉ DE LIMOGES  
École Doctorale N° 375 - Sciences de l'Homme et de la Société  
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines  
Équipe de recherche EA 4246 - Dynamiques et enjeux de la diversité

Thèse N°

Thèse pour obtenir le grade de  
Docteur de l'Université de Limoges

Discipline : Littérature française

présentée et soutenue par  
**SIMONA-VERONICA FERENT**

le 31 mai 2010

*Le JE et l'AUTRE,*  
*ou comment l'altérité répond à l'identité*  
*Questionnements chez Marthe Bibesco*  
*Isvor, le pays des saules et Le Perroquet Vert*

Thèse dirigée par Michel BENIAMINO  
Professeur à l'Université de Limoges

Jury :

Anne-Rosine DELBART, Professeur des Universités, Université Libre de  
Bruxelles (rapporteur)

Elena-Brândușa STEICIUC, Professeur des Universités, Université Ștefan cel  
Mare de Suceava (rapporteur)

Jean-Marc MOURA, Professeur des Universités, Université de Paris X

Michel BENIAMINO, Professeur des Universités, Université de Limoges

## À ma famille

J'entends chanter dans ma tête,  
à la manière d'un refrain, une petite phrase  
qui me convient parfaitement : « Ces gens-là sont mes  
fleurs, j'en ferai quelque jour un beau livre ! »  
(Princesse Bibesco, *Isvor, le pays des saules*)

J'exprime ma gratitude envers tous ceux qui ont rendu ce travail possible.  
Je tiens plus particulièrement à remercier mon directeur de thèse, le professeur Michel Beniamino, pour son aide compétente, sa patience et ses généreux conseils.

Je suis très reconnaissante envers Mme Voichița Sasu, professeur à l'Université de Cluj, de m'avoir encouragé à poursuivre mes études en France.

J'exprime mes profonds remerciements aux membres du jury de thèse, les professeurs Anne-Rosine Delbart, Elena-Brândușa Steiciuc et Jean-Marc Moura.

Je dédie cette thèse à mes parents, à mon frère, ainsi qu'à tous mes amis, et en particulier à Jean-Pierre, en souvenir de leur soutien affectueux.

## INTRODUCTION

Dans la riche tradition de ce que nous appelons aujourd'hui la francophonie roumaine le nom de Marthe Bibesco s'impose comme une référence. Personnalité charismatique, impressionnante autant par son intelligence que par sa beauté, Marthe Lahovary, future princesse Bibesco, revendiqua avec fierté l'appartenance à deux cultures se déclarant française de cœur et roumaine par ses origines. Son père Jean Lahovary, activement engagé dans la vie politique roumaine (ministre des externes, puis président du Sénat) occupant pour une période la fonction de ministre de Roumanie en France, avait épousé en 1880 Emma Mavrocordato, issue d'une des plus anciennes et illustres familles grecques du Phanar établie depuis longtemps en Moldavie. Née le 28 janvier 1886, Marthe passa une partie de son enfance dans le manoir de Balotesti, près de Bucarest, et la majeure partie de sa jeunesse en France (à Paris, Royat, Biarritz ou Cabourg). Troisième enfant de la famille Lahovary, Marthe fut une enfant précoce, passionnée de littérature et d'histoire, goûtant avec ferveur à la lecture des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, son livre de chevet. Dans sa biographie de l'écrivain, Ghislain de Diesbach, reprend le témoignage de Marthe qui insistait sur l'« éducation exclusivement française, assortie de leçons d'allemand et d'anglais »<sup>1</sup> reçue dès son enfance, alors qu'elle ne commença d'apprendre le roumain qu'à partir de l'âge de onze ans. L'amour et la dévotion du père, qui s'occupa de sa formation intellectuelle, ne trouvèrent pas un intérêt équivalent chez la mère qui refusa toute preuve d'affection à ses filles, absorbée par son adoration pour son unique fils Georges. La mort précoce de son enfant chéri, en 1892, à l'âge de huit ans, laissa une mère inconsolable désespérément souhaitant de mettre au monde un nouveau fils, rêve brisé par la naissance de Madeleine, en 1893, et Marguerite, en 1897. Se mariant le 29 juin 1902 avec Georges-Valentin Bibesco, Marthe fut séduite autant par son charme que par l'idée d'une alliance avec une célèbre famille européenne qui à part ses racines nobiliaires jouissait d'une reconnaissance particulière dans la vie mondaine parisienne. Mais Georges Bibesco ne montra pas le même intérêt pour l'art que sa fameuse cousine Anna de Noailles, préférant les expériences sportives et amoureuses. Déçue de se découvrir comme un trophée pour son époux qui multiplie les absences et les accès de nervosité, Marthe se retrouva souvent seule dans la grande demeure des Bibesco à Posada dans le décor mirifique des Carpates, et lorsqu'elle donna naissance à une fille, Valentine, le

---

<sup>1</sup> Ghislain De Diesbach, *Marthe, princesse Bibesco 1886-1973*, Perrin, (1986), 1997, p. 50. Son ouvrage nous a servi de source biographique principale dans notre recherche.

27 août 1903, elle refusa de s'attacher à l'enfant qui avait failli lui coûter la vie et qui incarnait à ses yeux son malheureux mariage, amour maternel qui allait mettre de nombreuses années pour trouver une place dans le cœur de celle qui devint « mère trop jeune, sans la maturité physique et morale nécessaire »<sup>2</sup>. L'existence recluse de Posada ne pouvait pas contenter Marthe vivant avec la nostalgie de la capitale française, et lorsqu'en 1905 son mari lui proposa de l'accompagner dans un voyage en automobile la mission officielle en Perse fut l'occasion tant rêvée pour échapper à sa vie monotone. De ce voyage qui ne fit que lancer une série de longues errances à travers le monde, résulta son premier ouvrage intitulé *Les Huit Paradis*, apparu en 1908 et récompensé par l'Académie Française. Tout au long d'une existence marquée par des pertes tragiques (les suicides de son proche cousin et confident Emmanuel Bibesco en 1917, de sa sœur Marguerite en 1918, de sa mère en 1920), seule la passion des lettres ne la quitta jamais et elle se dédia avec ferveur à son amour pour l'écriture. Au premier livre loué par Barrès qui lui assura la reconnaissance littéraire à seulement dix-huit ans, suivit une galerie de presque cinquante ouvrages. Écrites en français, ses œuvres portent la signature « Princesse Bibesco » à l'exception d'une série d'histoires romancées publiées sous le pseudonyme « Lucile Decaux ». Après le succès de son premier récit de voyage, respirant un air d'exotisme et de légende, Marthe Bibesco découvrit une véritable passion pour l'histoire, matérialisée dans la publication d'une œuvre sur Alexandre le Grand, mélange poétique d'histoire et de légende, intitulée *Alexandre Asiatique*, parue en 1912 et qui fut suivie par de nombreux ouvrages d'inspiration historique : *Une fille de Napoléon*, en 1921, republiée comme *Une fille inconnue de Napoléon*, et plus tard, *Marie Walewska*, en 1936, offrent une interprétation personnelle et romancée de la vie de Napoléon, tout comme le cycle de romans historiques apparus sur le pseudonyme « Lucile Decaux » mêlent la fiction à l'histoire donnant vie à des figures couronnées plus ou moins connues<sup>3</sup> dont le plus célèbre reste *Katia, le démon bleu du tsar Alexandre*, adapté pour le cinéma en 1938. La consécration littéraire vint avec la publication en 1923 d'*Isvor, le pays des saules*, œuvre saluée par la presse qui ne s'accorda pas quant à la définition générique de l'étonnante fresque paysanne alliant la fiction et la confession autobiographique. En 1924, *Le Perroquet Vert* apparut comme le roman d'une délivrance, la fiction y dissimulant le souvenir de l'enfance malheureuse de son auteur. Conservant des échos autobiographiques, *Catherine-Paris* (1927),

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>3</sup> *Les amants chimériques, Charlotte et Maximilien* (1937), *Loulou, prince impérial* (1938), *Louison, le bel amour du dernier roi de France* (1938), *Céline, ou la Folle équipée de la duchesse de Berry, Pont-l'Abîme ou La Grande passion de la Duchesse de Baume* (1947).

tableau de la haute société parisienne et européenne de la fin de belle époque, fut le roman qui connut le plus grand succès auprès du grand public, son deuxième roman adapté pour le cinéma cette fois aux États-Unis en 1933. L'année 1928 fut celle de l'apparition de son fameux *Au bal avec Marcel Proust*, ouvrage inédit exposant sa correspondance mais surtout celle de ses cousins Antoine et Emmanuel Bibesco avec l'écrivain français, ce travail étant la première d'une série de publications où la Princesse évoqua le souvenir de Proust, comme *Le Voyageur voilé*, *Marcel Proust, lettres au duc de Guiche et documents inédits* (1947) ou *La duchesse de Guermantes, Laure de Sade, Comtesse de Chevigné, avec des pages inédites de Marcel Proust* (1951), alors que dans *Le confesseur et les poètes* (1970) le portrait proustien prend contour au sein d'une galerie de figures célèbres, notamment Jean Cocteau, Robert de Montesquiou, Paul Valéry, Maurice Baring. Correspondance, mémoires, portraits, ses livres sont des compositions raffinées, d'évocations poétiques d'écrivains comme Anatole France (*Une visite à la Béchellerie*, 1925) et Paul Claudel (*Échanges avec Paul Claudel*, 1972), ou de personnages historiques ou politiques de la scène française et mondiale (*Une victime royale* (1928), *Portraits d'hommes* (1929), *Croisade pour l'anémone. Lettres de Terre sainte* (1931), *Le Destin de Lord Thomson of Cardington* (1932), *Images d'pinal* (1937), *Feuilles de calendrier* (1939), *Churchill et le courage* (1956), *Élisabeth II* (1957)). Dans une œuvre qui compte des biographies romancées parmi lesquelles *Théodora, le cadeau de dieu* (1956), des contes et des études sur la société et l'art (*Le rire de la Naïade*, 1935) une étude sur l'élite parisienne de la haute couture (*Noblesse de robe*, 1928), un roman social intitulé *Égalité* qui porte l'empreinte balzacienne (1935), des récits de voyage décrivant les paysages les plus variés de *Jours d'Égypte* (1929) à *Pages de Bukovine et de Transylvanie* (1930), nous concluons notre remémoration de son vaste activité littéraire par deux titres qui dévoilent le parcours spirituel et intellectuel de la Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié, ma correspondance avec l'abbé Mugnier*, livre publié en trois volumes entre 1951 et 1957, et une chronique familiale où l'histoire coexiste avec la légende, un hommage rendu à ses ancêtres, une deuxième trilogie intitulée *La Nymphé Europe*, œuvre inachevée dont elle publia un premier volume, *Mes Vies antérieures*, en 1960, auquel s'ajouta en 1976 un deuxième volume, *Où tombe la foudre*, ouvrage posthume.

Marthe Bibesco traversa le XXe siècle multipliant les voyages et les rencontres, bénéficiant d'un accueil chaleureux à la cour royale en Roumanie, puis chez le Kronprinz d'Allemagne amitié qui lui valut la disgrâce auprès de la couronne roumaine, en dépit de son activité soutenue tout au long de la première guerre mondiale période pendant laquelle elle

dirigea un hôpital à Bucarest. De son exil à Genève, elle revint sur le sol roumain où elle dédia presque vingt ans de sa vie à restaurer le château de Mogosoëa, mais le régime légionnaire puis celui soviétique la déterminèrent à quitter la Roumanie pour s'installer définitivement à Paris, en 1945, dans son appartement du Quai de Bourbon. En 1955, elle fut élue à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

Marthe Bibesco fit partie de l'élite mondaine et littéraire reconnue non pas seulement dans les salons parisiens mais appréciée par de nombreuses personnalités de la vie politique européennes et mondiales qu'elle eut la chance de connaître à travers ses innombrables voyages et aussi par l'intermédiaire de son mari élu président de la Fédération internationale d'aviation pendant l'entre-deux-guerres. Parmi ses rencontres on cite des personnages célèbres tels le président américain Franklin Roosevelt, le premier ministre anglais Ramsay MacDonald qui signa la préface de son livre *Le destin du Lord Thomson of Cardington*, Winston Churchill, Aristide Briand, les diplomates et écrivains Paul Claudel et Maurice Paléologue, le fameux aviateur Louis Blériot, Charlie Chaplin, les pianistes Cella Delavrancea et Dinu Lipatti, l'archéologue et historien roumain Vasile Pârvan avec lequel elle entretint une longue correspondance<sup>4</sup>, alors que la liste des écrivains avec lesquels Marthe Bibesco eut le privilège de connaître, personnellement ou à travers des échanges épistolaires, paraît interminable ; nous rappelons ici des noms comme Marcel Proust, Paul Valéry, Jean Cocteau, François Mauriac, André Maurois, Henri Bernstein, Antoine de Saint-Exupéry, Maurice Barrès, Anna de Noailles, Francis James, Max Jacob, Saint-John Perse, Maurice Baring, Rainer Maria Rilke ou Maxime Gorki, sans oublier la longue amitié avec l'abbé Mugnier célèbre dans le milieu littéraire catholique français que la princesse évoqua dans ses trois volumes de correspondance, œuvre de confession et chronique des premières décennies du XXe siècle, *La Vie d'une amitié, ma correspondance avec l'abbé Mugnier*<sup>5</sup>. Marthe princesse Bibesco s'éteint à l'âge de quatre-vingt-sept ans, le 28 novembre 1973, en plein travail de création. Le plus bel hommage à son œuvre, comme le remarque G. de Diesbach, reste gravé en épitaphe sur sa pierre tombale, à Ménars : « **MARTHE BIBESCO ÉCRIVAIN FRANÇAIS** »<sup>6</sup>.

Si la vie de Marthe Bibesco a fait l'objet d'amples recherches concrétisées dans deux beaux ouvrages, une vaste biographie en français de Ghislain de Diesbach, *La Princesse Bibesco 1886-1973. La dernière orchidée* (1986), et une biographie romancée en anglais de

---

<sup>4</sup> Vasile Pârvan, *Corespondenta si acte*, Bucuresti, Editura Minerva, 1973.

<sup>5</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié : ma correspondance avec l'abbé Mugnier, 1911-1944*, vol. I, vol. II, vol. III, Paris, Plon, 1951, 1955, 1957, 453 p, 389 p et 601 p.

<sup>6</sup> G. de Diesbach, *op. cit.*, p. 563.

Christine Sutherland intitulée *Enchantress, Marthe Bibesco and Her World*, en 1996, la critique littéraire a manifesté son intérêt envers la création littéraire de la Princesse à travers des articles et ou de brefs études, auxquels s'ajoutent deux travaux explorant les influences roumaines et françaises qui permettent de revendiquer l'appartenance de son œuvre au patrimoine culturel franco-roumain, notamment un ouvrage en roumain de Maria Brăescu (*Interferențe românești în opera Marthei Bibescu*, 1983) et une thèse en français publiée en Roumanie, en 2003, par Ștefania Rujan intitulée *Trois cas d'intégration dans l'espace culturel français: Anna de Noailles, Marthe Bibesco, Hélène Vacaresco*. Il reste donc encore un grand travail à faire et une matière riche à explorer. Notre recherche se propose de ressusciter l'intérêt pour les textes de Marthe Bibesco et nous avons choisi pour cela deux de ses premières créations, preuves d'un talent de plume qui a charmé le siècle dernier tant d'esprits d'élite et qui séduira sans doute le lecteur d'aujourd'hui.

L'apparition sur le marché littéraire de l'année 1923 d'*Isvor, le pays des saules* ne passe pas inaperçue. La critique ne s'accorde pas quant à la classification de cette œuvre qui cultive l'indécision générique. L'espace autobiographique envahit le roman, et la confession intime s'articule sur le fonds d'une grande fresque paysanne, le tout dans une composition harmonieuse de paysages roumains et de portraits originaux, de notes de folklore et de légendes populaires, d'anecdotes et de mythes. En 1924, *Le Perroquet Vert* propose à nouveau une formule hybride, à la frontière du roman et du conte de fée, où le vécu engendre la fiction et le souvenir se fait récupération et réécriture de la mémoire.

Nous allons lancer notre mémoire par un questionnement concernant la problématique de l'identité à l'intérieur d'un espace que nous allons définir à l'aide de la notion de l'« intime ». Notre recherche porte un intérêt particulier au mouvement incessant du Je vers autrui. Un sujet dispersé et pluriel affronte ses hantises concernant une altérité du dehors et du dedans. Si l'interrogation identitaire entraîne un constant réaménagement du rapport avec l'Autre, dans un premier temps, notre analyse s'attarde sur les repères sociaux capables d'expliquer l'état d'aliénation qui caractérise le sujet. La projection intime d'un mal d'être d'un Je éclaté et ambigu par rapport à une altérité homogène se réalise à l'aide de trois formules qui traduisent le drame du Moi, celui de se concevoir soi-même comme un Autre : nous allons prendre comme repères métaphoriques les symboles du vampire et de la Méduse afin de transcrire la tension entre « présence » et « absence » de soi à l'intérieur d'un discours qui puise dans un imaginaire à la fois religieux et profane, remettant en questions l'histoire

officielle et revisitant le mythe ; l'exotisme comme formule de l'altérité favorise elle aussi la rencontre avec le Divers et nous nous proposons de mettre en avant l'expérience exotique non pas comme une simple « image » mais dans la perspective d'un exotisme qui construit l'Autre comme une « identité ».

Dans un deuxième temps, nous essayerons de tracer les limites d'un univers à l'intérieur duquel l'identité et l'altérité évoluent, tout en démarquant sept thématiques emblématiques pour le témoignage intime chez Marthe Bibesco. La première expérience visée par notre recherche sera celle du retour au pays natal, notre perspective de lecture s'attardant sur les fonctions complémentaires remplies par les deux visions sur l'espace qu'assurent l'« errance » et le « voyage ». Aventure extérieure et intérieure, l'expérience de l'altérité est fondamentalement un face à face avec la mort, et notre analyse avance évoquant la précarité de la présence d'autrui comme source d'un traumatisme projetant le sujet dans un profond état de solitude dépressive. Solitude et mort préfigurent notre interrogation sur le drame du survivant, car nous identifierons un sujet subissant l'angoisse de la mort d'autrui face à laquelle un choix est à opérer entre une tradition qui est celle du « deuil réussi » ou bien une volonté de s'abîmer (selon la terminologie barthésienne) du Je prisonnier d'un « deuil impossible ». Nous insisterons par la suite sur la causalité du rapport dramatique entre identité et altérité pour y déceler un raisonnement culpabilisant qui laisse peser sur le sujet la conscience d'une faute consubstantielle avec son moi intime. Aboutissement d'une pensée tragique, le suicide constituera un point de réflexion qui va nous permettre de revisiter le débat concernant l'acte de la mort volontaire dans la perspective de la liberté individuelle, d'une part, et dans le sens d'un effacement du sujet comme réaction à la perte de l'objet, d'autre part. La relation de dépendance entre le sujet et l'objet sera également révélée dans notre sous-chapitre concernant la thématique amoureuse qui oppose à une image de l'amour-passion – bâti sur une logique de la possession (et par conséquent, de la perte) ou bien de l'unité symbiotique avec l'Autre, porte ouverte vers l'image réductrice d'une altérité réflexive et vers une représentation mimétique de l'amour – à l'amour comme aventure du savoir, expérience qui envisage identité et altérité au sein d'une dynamique sociale dont le rêve de cohésion ne peut se matérialiser qu'à travers l'esprit de tolérance et l'amour-amitié. Le cas particulier de l'amour fraternel attire notre attention car il met en avant un des motifs les plus prolifiques de la littérature, l'inceste, situant le sujet dans un espace de la transgression, entre la fascination avec l'énigme (en tant que réécriture d'un dispositif mythique) et la



condamnation de l'interdit (en tant que sanction sociale réglementant la morale individuelle et collective).

La dernière partie de notre travail va tenter de formuler une interrogation concernant la place que l'écriture intime accorde à l'Autre. Les formules qui traduisent l'expérience de l'altérité permettent de débattre sur la volonté de réduire l'Autre au Même et sur la configuration du « double » comme expression d'une identité instable. A travers une analyse des occurrences du symbole-clé du « miroir » nous allons suivre l'évolution du sujet tout au long de sa prise de conscience de l'absence d'autrui. Miroir de la mère ou miroir de Narcisse, les figures de l'altérité se prêtent à un examen qui allie concepts psychanalytiques et images archétypales. Nous allons conclure notre réflexion en cédant la parole non pas à Narcisse mais à l'Autre, à une figure d'Écho qui situe le débat sur l'altérité au sein d'un rapport générique. Au centre du questionnement sur la voix « féminine », notre recherche découvre une conscience d'écrivain qui définit sa mission créatrice comme devoir d'honneur et de cœur envers une altérité qui devenue sujet de l'écriture s'affirme comme présence et défie l'absence qui est mort et oubli.

« Sauver de la mort, d'une façon toute allusive et dans la mesure de mes moyens, en confiant à d'autres, et puis à d'autres, la mémoire d'êtres chers et mortels, m'avait toujours paru le sens véritable et le but de toute littérature. »<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Princesse Bibesco, *Au bal avec Marcel Proust, Les Cahiers Marcel Proust 4*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Gallimard NRF, 1928, pp. 151-152.

# CHAPITRE I « ESPACE DE JEUX »

## I.1. Rapports : D'un Je à l'Autre

### L'intime : l'espace autobiographico-fictionnel et le roman en Je

L'univers scriptural de Marthe Bibesco débute aux limites de l'écriture autobiographique et du roman. Entre le désir de témoignage et la fascination avec la fiction, les œuvres qui constituent le fil conducteur de cette étude, *Isvor, le pays des saules* (1923)<sup>8</sup> et *Le Perroquet Vert* (1924)<sup>9</sup>, offrent un exemple à explorer de ce qu'on pourrait désigner comme une « indécision générique » ou une « richesse générique ». Les questionnements sur le genre littéraire, et tout particulièrement ceux liés aux littératures de l'entre-deux tel le roman autobiographique, suscitent un grand intérêt dans les esprits depuis quelques décennies. Nous proposons à notre lecteur un retour au tout début du XXe siècle, prenant pour guide les deux œuvres citées de Marthe Bibesco. Notre volonté est celle d'analyser une formule littéraire dont les composantes aboutissent sur une symbiose captivante : dans le cas d'*Isvor* les molécules autobiographiques l'emportent sur les particules fictionnelles, alors que *Le Perroquet Vert* est composé d'une forte concentration de molécules fictionnelles et d'une dose légèrement plus réduite de particules autobiographiques. La difficulté surgit alors lorsqu'on est amené à classer ces écrits. Ni entièrement autobiographies, ni totalement roman, nous choisissons pour situer ces œuvres la seule catégorie qui certifie cette dualité générique sur différents noms, roman autobiographique, roman en Je. Cette formule romanesque sera-t-elle la plus fidèle ou la plus adéquate pour illustrer la tension d'une écriture qui oscille entre un concept clé du texte, celui de la « distance » (qui traduit les termes d'« identité relationnelle », « écart », « Autre »,) et le besoin de se dire, de parler de soi, d'une narration vécue, vraie comme la vie et comme toute expérience humaine ? Nous pensons qu'il existe des écritures qui demeurent inclassables et nous en avons ici l'exemple.

S'il existe une belle formule pour définir l'univers livresque de Marthe Bibesco, elle serait sûrement à rechercher dans ce que la critique désigne comme un espace de « l'intime ». La problématique de « l'intime » a fait l'objet d'une journée d'étude à l'Université de Pau en 2002 et Aline Mura-Brunel y a mis en avant une idée centrale qui s'est détachée lors des

---

<sup>8</sup> Nous faisons référence dans notre travail à l'édition *Isvor, le pays des saules*, Christian de Bartillat Éditeur, Coll. « Terres », 1994, (Librairie Plon, 1947), 346 p.

<sup>9</sup> *Le Perroquet Vert*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers Verts », 1924, 292 p.

discussions : la difficile tâche des romanciers préoccupés par le « soi » de situer leurs écritures entre deux pôles impossibles à éviter : « ... dire ou écrire l'intime, c'est le priver assurément de sa qualité d'intime, le détruire peut-être ; or, le taire permet certes de le préserver en tant qu'intime, mais c'est alors se condamner à ne jamais le connaître, ne pas le faire connaître. »<sup>10</sup> Aline Mura-Brunel conclut à une « double pression » qui laisse ses marques sur la narration : du dehors, une force qui pousse le « sujet à extérioriser l'indicible, l'innommable, le secret trop lourd » et, « du dedans, un mouvement de refoulement, de peur, de pudeur, d'oubli involontaire ou non. »<sup>11</sup>

Entre tout dire et tout taire, le choix de l'aveu se fait difficilement. Comme une volonté souveraine qui jaillirait des profondeurs d'une conscience qui déborde. *Isvor* s'arrange comme une collection, comme un bouquet composé des fleurs les plus variées mais dont le parfum entêtant empêche d'isoler une seule essence. « *Isvor* ne souffre pas en effet de définition bien nette. », remarque André Thérive, tout en rajoutant que le livre ne serait « rien sans l'auteur », et que par conséquent le lecteur est libre de « le goûter comme on voudra, à longs traits ou à gorgées délicates, le reprendre en détail comme un recueil de poèmes, le parcourir avec fièvre comme un roman. »<sup>12</sup> Pour Charles Brun, le récit du « pays des saules » est un « roman, un livre d'estampes », un roman réduit à quelques pages pour laisser s'ouvrir au lecteur « un album de la Roumanie paysanne au cours des saisons », mais surtout une Roumanie personnelle, passée par le filtre des souvenirs.<sup>13</sup> *Isvor*, « ce récit aux mille accidents, aux multiples personnages »<sup>14</sup>, d'après la définition de Nicolas Ségur, ne serait « pas un roman malheureusement, mais une grande fresque à maints compartiments »<sup>15</sup>. Le critique insiste sur l'indécision générique qui caractérise le livre avouant :

« Je ne puis définir exactement cette œuvre. Elle tient de plusieurs genres. Ce n'est point un livre de voyage où même un journal d'écrivain aimant à saisir les beautés naturelles ou à esquisser des silhouettes des passants. Ce sont surtout des sondages d'âme, des descentes en des profondeurs psychiques, un livre humain où l'on voit vivre les êtres dans ce qu'ils ont de plus intime et où l'on

<sup>10</sup> Aline Mura-Brunel, « Intime/Extime – Introduction » in *L'Intime-L'Extime*. Études réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen, CRIN 41-2002, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2002, pp. 5-10, p.5.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>12</sup> André Thérive, « Le pays des Saules », In *Revue critique des idées et des livres*, Paris, tome XXXV- No 211, avril 1923, p. 231. Thérive avoue ne pas savoir « à qui il faut rendre le plus d'hommage, au sujet ou à son interprète ». *Ibid.*, p. 231.

<sup>13</sup> Charles BRUN, « ISVOR, LE PAYS DES SAULES, par la princesse BIBESCO », *Le Quotidien*, (rubrique « Avez-vous lu ? »), Paris, No. 238, 6 février 1924, p. 4 : « Car c'est une terre très vieille et toute chargée de souvenirs que cette Roumanie inconnue de nous. »

<sup>14</sup> Nicolas Ségur, « Princesse Bibesco : *Isvor, le pays des saules* », in *La Revue Mondiale*, Paris, année XXXIV, N° 6, 15 mars 1923, p. 227.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 226.

saisit des paysages ce qu'ils laissent paraître de plus substantiel, et ce qui les accorde le plus avec notre univers intérieur. »<sup>16</sup>

En opposition avec la déception de Nicolas Ségur, Jacques Boulenger affirme avec joie son plaisir du fait que « le livre le plus charmant de l'année [1923], *Isvor, le pays des saules*, n'est pas un roman », mais « un recueil de paysages, d'anecdotes, de portraits, de notes de folk-lore, de légendes, de souvenirs, de réflexions », un vif tableau paysan, le tout « encadré dans une très légère fiction. »<sup>17</sup>

« Quel bonheur, que l'auteur ne se soit pas cru obligé de grouper ses sentiments, ses réflexions et ses croquis autour d'une intrigue romanesque [...] qui aurait rétréci l'ouvrage, qui aurait forcé de le découper selon l'anecdote, d'en grouper tant de traits, d'en sacrifier tant de nuances ! Il se déroule sans hâte, il coule de source comme la rivière sous les saules du pays »<sup>18</sup>.

Dans son article de 1923, Boulenger déplore le manque de poésie dans un panorama littéraire absorbé par le narratif. Il évoque l'hégémonie du roman sur la littérature moderne, et l'intérêt manifeste pour une esthétique du « vivant » qui veut réduire tout l'art de la littérature à cette création de personnages « vivants » (« inventer des êtres concrets qui semblent vivre de notre vie ») ou à « une peinture étroitement ressemblante des milieux et des individus, qui s'applique à rendre seulement le singulier et nullement l'universel, le général, d'où tout lyrisme et toute critique apparents soient bannis, ou surtout il n'y ait nulle intervention (visible) de l'entendement pur. »<sup>19</sup> Si les images d'*Isvor* sont vives et vraies, cela est dû à la valeur du vécu pour l'écrivain qui possède le regard du témoin qui s'acharne à enregistrer scrupuleusement les détails que sa sensibilité poétique désigne comme significatifs. La transposition minutieuse d'une réalité vécue et le travail acharné sur le langage poétique aboutissent ici à cette structure que nous aimerions appeler un roman vivant ou bien un recueil de poèmes en prose<sup>20</sup> :

« *Isvor* m'avait été inspiré par la vie quotidienne des villages, par les rites traditionnels observés dans leur existence millénaire, par les paysans de ce domaine forestier de la montagne où j'étais venue vivre, pour toujours croyais-je alors, aussitôt après mon mariage. Ce livre était fait de notes que j'avais prises au jour le jour ; il ne contenait pas une seule histoire qui ne fût vraie, un seul

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>17</sup> Jacques Boulenger, « *Au pays des saules* », *L'Opinion, Revue de la Semaine illustrée*, seizième année, Paris, N° 17, 27 avril 1923, p. 423.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 424-425.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>20</sup> Maria Brăescu cite la critique au superlatif de Jean de Pierrefeu qui range *Isvor* parmi les « épopées nationales que les littératures primitives nous offrent avec une abondance déconcertante... », une épopée qui réveille le souvenir de l'*Énéide* de Virgile. Jean de Pierrefeu, « *Isvor, le pays des saules* », in *Journal des débats*, 29 mars 1923, in Maria Brăescu, *Interferențe românești în opera Marthei Bibescu*, București, Editura Minerva, 1983, pp. 26-27.

épisode inventé. Tout ce qui s’y trouvait d’expérience m’était réellement arrivé ; je m’étais profondément attachée à ces gens, à cette nature où ils vivaient si singulièrement isolés dans le temps que je l’étais moi-même dans l’espace. »<sup>21</sup>

Le romanesque se ressource dans l’autobiographique pour aboutir sur l’arrangement mixant le charme du conte, l’ouverture du récit de voyage, la sensibilité du journal, la plasticité du roman. Le résultat s’avère un « curieux récit [...] [si] délicieux »<sup>22</sup> selon la formule employée par Nicolas Ségur pour résumer *Le Perroquet Vert*. Ségur revient sur cette dimension du conte que la Princesse imprime à ses romans :

« La princesse Bibesco a le don de conter. Elle l’a au plus haut point, et de la manière naturelle, gracieuse et sans effort qui est celle des conteurs du XVIIIe siècle. Je dis des conteurs, je devrais dire des auteurs de mémoires parce que, en réalité, sans vouloir le moins du monde se raconter, et tout en cristallisant son expérience et ses observations autour d’une armature fictive, on sent que ce sont des mémoires de faits pour la plupart arrivés que la Princesse Bibesco nous relate. »<sup>23</sup>

Bien que, selon les propres aveux de la Princesse que nous allons reprendre plus loin, son talent ne soit pas un don « sans effort » mais un travail acharné sur la langue, Ségur avait vu juste quant à cette passion partagée de l’écrivain entre le fabuleux et l’esprit des mémoires. Son œuvre, dans son ensemble, est à prendre comme des mémoires de fée, ajouterions-nous. Ramon Fernandez reconnaît dans l’hybridité constitutive du *Perroquet Vert* une alliance heureuse entre le conte de fée et le roman, « un mélange d’exotisme et de raison française qui fait songer aux romans romanesques du XVIIe siècle », « un don d’observation et un dessein ferme et sec qui conviendraient admirablement au roman de mœurs », le tout concentré dans « l’histoire d’une femme, d’un monde autour d’une femme » telle la célèbre *Mme Bovary*.<sup>24</sup> Ce que les critiques ignorent c’est que le romanesque cache l’inavouable, les souvenirs d’un passé douloureux qui se fond avec une quête du langage qui prendra par la suite les allures d’une mission d’écrivain. La force évocatrice de l’œuvre vient de son dessein le plus intime qui est un combat avec l’oubli, avec le souvenir s’effaçant comme le Je à la fin du *Perroquet Vert*. Conscience de cette perte, la page écrite se fait récupération et remémoration. Les mots ne surgissent pas du vide, comme les artifices de l’imaginaire, mais de la réalité de la mémoire, d’une plaie palpable :

---

<sup>21</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d’une amitié : ma correspondance avec l’abbé Mugnier*, vol. II, *op.cit.*, p. 72.

<sup>22</sup> Nicolas Ségur, « Princesse Bibesco – Catherine-Paris », in *La Revue Mondiale*, 1<sup>er</sup> juillet 1927, p. 71.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>24</sup> Ramon Fernandez, « *Le Perroquet vert*, par la princesse Bibesco », in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, No. 132, 1<sup>er</sup> septembre, 1924, p. 378. Fernandez conclut : « La princesse Bibesco hésite encore entre le conte de fées et le roman. Souhaitons qu’elle opte franchement pour le roman sans trop oublier le conte. » *Ibid.*, p. 379.

« – Ce sentiment d’une mission d’écrivain, je l’ai eue très jeune, quand, dans mon journal, je notai le nom de mon frère Georges, dont la mort alors que j’avais cinq ans, me fit connaître, par de menus détails matériels, la présence de la Mort. Je sus qu’il n’était plus, ce frère, que j’aimais, dont je partageais tous les jeux, le jour où de notre chambre on retira son lit devenu inutile.

Dès que j’ai pu écrire, j’ai voulu disputer son nom à l’oubli.

Puis, j’ai mieux su définir ce besoin de faire durer, qui est devenu ma mission. »<sup>25</sup>

Affaire donc de l’intime que cette écriture qui ranime le vécu, qui s’obstine à chercher un sens dans les aléas de la mémoire. Pression du dehors et du dedans, la notion d’« intime » se voit attribuer un frère censé la compléter, l’« extime ». Jean-Gérard Lapacherie procède à une analyse scrupuleuse des termes d’« intime » et d’« extime » sondant leurs origines latines<sup>26</sup>. Ce qu’on l’on va retenir pour notre recherche c’est avant tout la définition qu’il propose pour la notion de « sens » :

« *Sens* a deux significations : ou bien ‘signification’ (quel est le sens de ce mot ? de ce texte ?), ou bien ‘direction’, dans *sens unique* ou *sens interdit*. Les lamentations contemporaines sur la ‘perte du sens’ ou des ‘repères’ et les exhortations à lancer une nouvelle ‘quête du sens’ entendent sens dans la seconde acceptation. Le sens alors est une téléologie, pas une signification. Quand *sens* signifie ‘direction’ ou ‘voie à suivre’, il suppose un but à atteindre et des repères qui mènent à ce but.

Pour l’instance qui intime, le sens a une réalité massive. C’est surtout une direction à suivre. [...]

Les écrivains modernes ont une autre conception du sens. Pour eux, le sens n’a rien de massif ni de définitif. Ce sont des significations<sup>27</sup>, pas une téléologie. Le sens ne suit pas la ligne, ‘ligne’ de quelque parti politique que ce soit, et encore moins la ligne droite ; il emprunte de chemins de traverse ou des sentiers escarpés ; il s’égare et il se perd ; il erre plus qu’il n’avance ; il est fait de tremblements comme dans les photos ou les sujets ont bougé. »<sup>28</sup>

Lapacherie considère que les notions d’« intimus » et d’« extimus » ne sont pas des antonymes sinon des termes simplement incompatibles car, dit-il, les conceptions du sujet qu’elles expriment s’excluent l’une l’autre :

« ‘Intimus’ : conception ‘sémantique, tremblée, hésitante’ [...] ‘Extimus’ : conception ‘massive, téléologique, compacte, autoritaire’ »<sup>29</sup>

L’« intime » est une affaire de « sens » où « sens » égale quête de « signification » d’un Je plongé dans les abîmes de ses interrogations personnelles les plus profondes. Ces

---

<sup>25</sup> Princesse Bibesco, « *Pourquoi j’écris ? De peur d’oublier la vie.* » *Ainsi parla... La Princesse Bibesco*, Paroles recueillies par Georges R.-Manue, Paris, Éditions Nilsson, 1930, pp. 53-54.

<sup>26</sup> Jean-Gérard Lapacherie, « Du Procès d’Intimation », in *L’Intime-L’Extime*. Études réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen, CRIN 41-2002, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002, pp 11-21. Voir à ce propos surtout les pages 11 et 12.

<sup>27</sup> Nous soulignons.

<sup>28</sup> Jean-Gérard Lapacherie, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 19

questionnements intimes resurgissent à chaque pas dans le parcours de l'instance qui dit « Je » chez Marthe Bibesco, en l'empêchant de se définir autrement qu'en tant que *Je*, en lui rappelant constamment qu'en dehors du chemin que le Je peut créer librement à travers son pouvoir d'imagination et de fictionnalisation, l'écriture demeure la voix d'un témoignage qui n'aura jamais autant de force que lorsqu'il s'appuie sur un vécu ; un vécu authentique car plein de coins d'ombre, d'hésitations, d'oublis qu'un autre Je, fictif, remplit tant bien que mal. Lapacherie s'attarde sur le Moi du journal qui dévoile son intimité et plus encore procède par l'intermédiaire du texte à une recherche de sa propre substance, qui en définitive n'existe pas en dehors de la narration. C'est dans ce sens que nous interprétons ses constats décrivant un Moi en mouvement perpétuel :

« Dans le journal intime tout est noté : les faits, les gestes, les pensées, sans les déguiser, fussent-elles laides, les humeurs. Le moi est saisi, non pas comme celui d'un écrivain 'classique' qui serait persuadé que le moi est un fait positif, une réalité, qu'il a une essence et est fixe, immuable, éternel, mais un moi mouvant, fluant, fluide, variant sans cesse. Saisir ce moi intime, ce n'est pas *l'extimer*. Il ne s'agit pas d'exposer son intimité sans tabou, sans censure, l'intimité mise à nu, sans pudeur, sans honte, mais 'le spectacle d'une absence.' »<sup>30</sup>

Marthe Bibesco reste proche de la forme de journal comme ses récits le démontrent. *Isvor, le pays des saules* nous propose une formule hybride où l'axe temporel du Présent enregistre des événements ayant eu lieu pendant une période d'une année à l'aide de structures du type « Voici les notes prises sur le cahier où le Docteur me fait inscrire les noms des malades que je visite, avec mes observations »<sup>31</sup> où bien « Cette semaine qui commence aujourd'hui s'appelle la « Semaine des porteuses de myrrhe ». »<sup>32</sup> Entre notes prises au jour le jour, passages descriptifs et transcriptions de vers populaires traduits du roumain, entre réflexions introspectives et divagations historiques, entre contes folkloriques et souvenirs bouleversants, entre deux lettres fictives qui encadrent le récit, le récit retrace le cycle d'un Moi, suivi depuis son printemps et jusqu'à son renouveau (les chapitres qui organisent le livre correspondent aux quatre saisons de l'année auxquels s'ajoute un chapitre supplémentaire intitulé « Le Renouveau »). S'ouvrir à l'intime comporte donc une volonté d'unir la vie et l'écriture dans une expérience commune où le Je devient médiateur d'une expérience qui ne cesse de le dépasser :

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>31</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 29.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 104.

« J'écris vite... J'écris la nuit sur ce qui se passe cette nuit même. J'ai toujours peur qu'en tardant à les transcrire, les propos d'Outza perdent la fermeté de leurs contours. Il ne faut pas mettre dans l'herbier des fleurs déjà fanées. On ne surprend le caractère de la vie que pendant la vie même. Ce qui meurt perd d'abord sa forme, et cesse aussitôt de plaire. La mort fait se ressembler toutes choses, les rend toutes indifférentes. »<sup>33</sup>

« J'apprends à lire entre les lignes de ce que j'écris, et je ris toute seule de mes découvertes. Bienheureuse manie de tout enregistrer et de relire ensuite ce que j'enregistre ! »<sup>34</sup>

En célébrant la mort (les morts), on oublie souvent de chérir la vie (les vivants). Voici le message qui nous est transmis à travers une petite anecdote intégrée au fragment dédié par Marthe Bibesco à Antoine Bibesco et qui ouvre *Le Perroquet Vert*.

« Un jour, où nous marchions ensemble, en causant, sous les marronniers de l'Avenue Gabriel, nous croisâmes un convoi funèbre. Les passants se découvraient ; tu n'en fis rien, et continuas ta conversation. Comme je te faisais remarquer ton oubli avec un peu d'irritation, tu ne répondis point, mais t'adressant à un inconnu qui justement s'en venait vers nous, tu lui tiras un grand coup de chapeau et lui dis :

– Je vous salue, monsieur, parce que vous êtes vivant ! »<sup>35</sup>

L'authenticité réside dans le vécu et l'écriture s'offre comme moyen de fuir la mort si elle se construit sous la forme d'un moment présent qu'on peut revivre inlassablement grâce et à travers la lecture. En ce début de XXe siècle, l'écrivain moderne semble plus que jamais préoccupé par la hantise du néant et ses interrogations sur le sens « intime » de la création littéraire lui font rassembler dans un même discours « la mort », « la vie » et « l'écriture ». Ce n'est plus un personnage qui tient un discours sur le sens de l'art ou l'écoulement du temps ; c'est un Je devant une page blanche qui se remplit de signes... certains signes lui sont familiers, d'autres restent des énigmes... et lui, il est là pour compléter le puzzle, pour retrouver les pièces manquantes où en fabriquer de nouvelles à la place de celles qu'il ne retrouvera jamais. Et quel symbole plus puissant que celui de la neige pour exprimer la hantise de la page blanche :

« Blancheur, c'est néant...

A la page écrite, la neige substitue d'abord une page blanche. Mais dès qu'elle a cessé de tomber, tous les hôtes d'Isvor, hommes et bêtes, viennent s'inscrire lisiblement sur ce papier. Mes

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>35</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 9-10.



promenades deviennent une espèce de lecture en plein air : je déchiffre, je fais une manière de solfège mental et de recensement, d'enquête policière aussi. »<sup>36</sup>

Si l'écriture renvoie une image où, plus précisément, une séquence d'images d'un vécu, le Je du *Perroquet Vert* est un spectateur de sa propre vie dans laquelle il joue un rôle schizoïde, étant simultanément un sosie de l'écrivain, une voix narrative à allure de chœur de tragédie et un personnage fictif hanté par une sorte de dédoublement intellectuel :

« La vie humaine est un film cinématographique en train de se dérouler. Une histoire s'y trouve tracée du commencement à la fin. Notre passé, c'est la partie du film qui a déjà paru sur l'écran : nous nous en souvenons ; notre présent, c'est cette partie du film, que la lanterne éclaire en cet instant, et l'avenir, c'est tout ce qui n'est pas encore éclairé. »<sup>37</sup>

Le Je se dévoile devant le lecteur de la même manière que les héros de cinéma captent tout le champ de vision de la caméra qui les suit pas à pas et qui ne voit qu'eux. L'intime naît dans cette mise à nu d'un Je devant le regard d'un Autre, l'intime réside dans tout ce qui fait du Je un mystère fuyant mais aussi dans l'attrait, la tentation, la curiosité, la complicité que son dévoilement provoque chez le spectateur-lecteur. Le roman en Je de Marthe Bibesco fait la promesse d'un souvenir vrai :

« [Marthe Bibesco] – Je me sens incapable d'écrire quelque chose que je n'ai pas vécu ou tout au moins faut-il que j'aie participé à ce que je conte, si peu que ce soit. J'ai besoin d'un fait très précis pour déclencher le mécanisme imaginatif.

[Georges R.-Manue] – Et vous conservez jusqu'à la forme chronologique des mémoires. Vous avez aussi le souci de Proust, celui de donner à chaque personnage sa valeur, son importance exacte dans le tableau. Chez vous, personne ne joue les utilités.

[Marthe Bibesco] – Je vous ai dit tout à l'heure notre parenté sentimentale, ce qui m'a valu une place dans le cœur et l'esprit de Marcel Proust. »<sup>38</sup>

### **Les particularités du Je : une identité pronominale : qui est Je ?**

« C'est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, un homme parlant à un autre homme, et le langage enseigne la définition même de l'homme. »<sup>39</sup>

Le dialogue constitue la condition fondatrice de la *personne* grammaticale, nous apprend Benveniste : « La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste.

---

<sup>36</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 269.

<sup>37</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 198-199. C'est l'un des personnages, le colonel Gordon, qui offre cette piste de lecture lorsqu'il raconte son expérience avec une voyante de Paris, Mme Duffaut, qu'il appelle une « lanterne déréglée » pour exprimer son pouvoir à éclairer des coins d'ombres de l'avenir.

<sup>38</sup> Princesse Bibesco, « *Pourquoi j'écris ?...* », *op. cit.*, p. 61.

<sup>39</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. Tel, (1966), 1976, p. 259.

Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution *tu*. »<sup>40</sup> La personne est soumise à la loi de la « polarité » qui définit Je et Tu comme des termes complémentaires et réversibles : « *je* deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*. »<sup>41</sup> Mais la règle de la réciprocité qui explique l'usage de la personne dans la communication orale, ne s'applique pas au roman qui « n'est pas l'enjeu d'une *communication bilatérale* entre *je* et *tu* »<sup>42</sup>. Il est un dialogue où la communication s'établit nécessairement entre l'instance narrative, le Je, et le lecteur virtuel, le Tu, alors que la véritable fondatrice du discours s'avère la troisième personne, Il, c'est-à-dire le personnage. La situation particulière qui nous intéresse est celle du roman à la première personne, où le personnage s'affirme en sujet du récit, assumant la voix du narrateur et « faisant donc passer sa parole intérieure par une verbalisation »<sup>43</sup>. Belinda Cannone insiste sur le fait que, à la différence du monologue, le soliloque, bien que la communication soit imaginaire et figée, s'affirme comme une « parole complice, adressée au lecteur »<sup>44</sup>, conservant donc les positions Je-Tu du dialogue. Nous allons nous concentrer ici sur la fonctions de la première personne, le Je, grâce à laquelle l'homme affirme sa position du sujet. Quelle « réalité » se cache derrière ce sujet, ce Je ? Benveniste nous dit que Je ne renvoie à aucune référence externe au discours même qui le produit : « *Je* ne peut être défini qu'en termes de 'locution', non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. *Je* signifie 'la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je*'. »<sup>45</sup> Pour Benveniste « Est 'ego' qui *dit* 'ego' »<sup>46</sup> et donc la notion de sujet ne renvoie qu'à la réalité du discours, la subjectivité étant définie comme « la capacité du locuteur à se poser comme 'sujet' », car « le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d' 'ego'. »<sup>47</sup> Si on reprend cette théorie pour l'analyse de la perspective du roman, cela reviendrait à conclure que le Je, la voix qui narre, ne serait qu'« un signe vide, non référentiel par rapport à la réalité extra-romanesque »<sup>48</sup>. Philippe Lejeune resitue l'interrogation sur la référence du Je qui ne peut, pour lui, s'arrêter à l'énonciation, Je n'étant pas un « concept », comme d'ailleurs « aucun pronom personnel,

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>42</sup> Belinda Cannone, « Monologue intérieur et soliloque », in *Solitudes, écritures et représentation*, sous la direction d'André Siganos, ELLUG, Université Stendhal Grenoble, 1995, p. 182.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>45</sup> Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 252.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.260.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>48</sup> Belinda Cannone, *op. cit.*, p. 181.

possessif, démonstratif, etc., n'a jamais renvoyé à un concept, mais exerce simplement une fonction, qui consiste à renvoyer à un nom, ou à une entité susceptible d'être désignée par un nom. »<sup>49</sup> Pour Lejeune le pronom Je, tout comme Tu, pose inévitablement le problème de l'*identité*. Lejeune reprend l'idée de Benveniste concernant la « fonction économique »<sup>50</sup> du Je, mais en y ajoutant que la subjectivité ne peut se concevoir en dehors de la nomination, alors que la catégorie lexicale du nom propre rend compte de ce qu'il y a d'irréductible dans chaque énonciateur qui lorsqu'il dit Je nous renvoie à un « nom unique ».<sup>51</sup> Élaborant sa théorie du sujet Lejeune met en avant la notion d'*auteur*, par rapport à laquelle il avance des délimitations génériques, notamment entre l'autobiographie qui suppose une « *identité assumée* au niveau de l'énonciation »<sup>52</sup> et les textes appartenant à la catégorie du « roman autobiographique » où l'identité de l'auteur et du personnage n'est pas affirmée (elle peut être supposée). Pour la première catégorie d'œuvres la particularité serait « qu'il y [a] identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle »<sup>53</sup>. Cette « identité » est érigée en critère applicable, selon Lejeune, à tous les genres appartenant à ce qu'il délimite comme « la littérature intime (journal, autoportrait, essai)<sup>54</sup> ». La deuxième catégorie serait composée de narrations obéissant à la loi de la ressemblance produite au niveau de l'énoncé et qui peut comporter des *degrés*.<sup>55</sup> Ainsi, pour assigner une référence au Je Lejeune situe la recherche, dans le cas de l'autobiographie, au niveau de l'énonciation afin de vérifier ce qu'il appelle le « pacte autobiographique » (pacte qui imagine l'attitude du lecteur en fonction du critère textuel de l'identité du nom, c'est-à-dire auteur = narrateur = personnage : « Le héros peut ressembler autant qu'il veut à l'auteur : tant qu'il ne porte pas son nom, il n'y a rien de fait. »<sup>56</sup>) ; alors que dans le cas du roman autobiographique ce serait l'énoncé, le contenu qui prime, mettant en avant le « pacte romanesque » dont le premier indice est la « non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom) »<sup>57</sup>. Il faut aussi ajouter que la catégorie du roman autobiographique, telle que Lejeune la délimite, contient aussi bien des récits « personnels » (narrations

---

<sup>49</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », (1975), 1996, p. 21.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 27.

autodiégétiques, selon la terminologie de Genette, identité du narrateur et du personnage) et des récits « impersonnels » (narrations hétérodiégétiques, le personnage étant indiqué par la 3<sup>e</sup> personne).<sup>58</sup> Lejeune s'attarde aussi sur la notion de « pacte fantasmatique » pour désigner les œuvres qui cultivent l'ambiguïté en réclamant la « vérité » du roman : Lejeune reproche à Gide et Mauriac d'avoir semé la confusion en prétendant que le roman donne accès, mieux que l'autobiographie, « [à] la vérité personnelle, individuelle, intime, de l'auteur, c'est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique »<sup>59</sup>. Ce que nous retenons pour notre analyse c'est que Lejeune envisage son analyse du sujet dans le cadre d'une théorie de la réception, définissant le genre autobiographique, à travers ses différentes formes de contrat de lecture (pacte autobiographique, romanesque, référentiel, fantasmatique), comme un genre « contractuel ».<sup>60</sup>

Les études littéraires récentes renoncent à vouloir établir une distinction nette entre fiction et autobiographie, les limites génériques devenant de plus en plus floues tel que le prouvent des œuvres comme *Roland Barthes par Roland Barthes* ou bien *Fils* de Serge Doubrovsky<sup>61</sup>. Elles mettent en doute la validité de la catégorie du nom propre, le problème de la personne grammaticale rejoignant à nouveau le problème de l'identité dans le cas de l'autobiographie nouvelle, comme le fait remarquer Jeanette M. L. den Toonder.<sup>62</sup> La notion de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage constitue la différence spécifique de l'autobiographie par rapport au roman. Son garant se veut être le critère du nom propre de l'auteur. Mais celui-ci peut s'avérer problématique car, tout comme le pronom Je, « le nom

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 42 : « Si l'on peut dire, c'est en tant qu'autobiographie que le roman est décrété plus vrai. Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la 'nature humaine', mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. »

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>61</sup> Après une relecture de ses livres *Fils* et *Un amour de soi*, en vue d'une réédition chez Gallimard, Serge Doubrovsky avoue : « C'est une expérience qui pose le problème de « soi-même comme un autre », aurait dit Paul Ricœur, non plus seulement sur le plan intime, mais sur le plan littéraire, voire sur le plan de la théorie de la littérature. [...] Quel est le statut de ce Je : « je n'ai pas pu » ? Ce n'est pas moi, au sens concret du terme, le moi empirique. [...] Alors, qui est ce Je ? Au premier niveau, je dirai : c'est un Je lyrique, poétique. Il y a un Je poétique qui est presque impersonnel. D'autre part, qu'est-ce que cela évoque dans ma mémoire ? », in « Écriture/lecture : face à face », in *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Textes réunis et présentés par Jacques Poirier avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman, Dijon : Centre de Recherches « Le Texte et l'Édition », Nancy-2 : Centre de Recherches « Le Récit et ses marges », 2002, p. 206. Situant sa réflexion dans le cadre du rapport entre l'écriture et la lecture, Doubrovsky s'interroge sur le besoin de refouler le Moi (« pourquoi j'ai gommé, nié, renié, celui qui les a écrites [ses lettres], pourquoi j'ai rejeté, refoulé ce MOI ANTÉRIEUR, CET AUTRE ») dans un Autre qui n'est que « l'altérité de soi-même [qui] apparaît dans le texte », *Ibid.*, p. 205. « Ma vie c'est un livre, conclut Doubrovsky, c'est un texte, il n'y a rien en dehors de ce texte, qui est autosuffisant. C'est ce que j'appelle personnellement l'autofiction ; on peut l'appeler comme on veut, ce n'est pas le plus important. » *Ibid.*, p. 212.

<sup>62</sup> Jeanette M. L. den Toonder, « *Qui est-je ?* » *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien, Peter Lang, Éditions scientifiques européennes, 1999, p. 16.

propre de l'auteur ne peut pas garantir une identité fixe »<sup>63</sup>, observe den Toonder reprenant la thèse de Georges Gusdorf. Elle reproche à l'autobiographe de n'avoir qu'une « conscience fragmentaire et fugace » de sa propre identité.<sup>64</sup> De plus, Paul John Eakin montre que le fait même de poser le nom propre en critère de lecture assujettit le pacte (de lecture) à un critère extratextuel<sup>65</sup>. Celui-ci l'emporte donc sur le texte, permettant à l'auteur des « jeux autobiographiques »<sup>66</sup>. La distinction s'impose : d'un côté ceux qui comme Lejeune ou Leiris « croient en la possibilité d'écrire le *moi* »<sup>67</sup> et de l'autre côté ceux qui, comme Gusdorf, croient que le Moi « institue une mémoire extra-personnelle, une identité de suppléance, étalée au regard d'autrui, et qui tend à supplanter l'identité première », le Moi serait un « trompe-l'œil » qui « échappe à toute détermination du sens »<sup>68</sup>, « un centre vide »<sup>69</sup>, ajoute den Toonder. Reste la capacité de certaines œuvres de transgresser les barrières génériques et à la critique de débattre de la fictionnalité du discours autobiographique et de la vérité du discours fictionnel.

Il s'avère difficile pour la critique de restreindre à l'intérieur des frontières d'un seul genre les œuvres de Marthe Bibesco. *Isvor, le pays des saules* et *Le perroquet Vert* cachent sous la forme du récit personnel une symbiose parfaite entre les éléments fictifs et autobiographiques. Deux possibilités s'offrent au lecteur : se résoudre à l'indécision générique et reconnaître au sein de ces deux œuvres la construction d'un sujet insaisissable, un signe vide qui ne renvoie à aucune réalité que celle du discours, ou bien suivant les critères énoncés par Philippe Lejeune essayer de déceler une possible définition générique. Nous ne pouvons pas nous résoudre à décréter la présence d'un sujet vide et nous décidons d'accepter

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>64</sup> Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Paris, O. Jacob (lignes de vie ; 2), 1991, p. 123, cité par Jeanette M.L. den Toonder, *op. cit.*, p. 17.

<sup>65</sup> Paul John Eakin, *Touching the World. Reference in Autobiography*, Princeton, Princeton UP, 1992, p. 27, cité par Jeanette M.L. den Toonder, *op. cit.*, p. 17. Voir aussi l'article de P. J Eakin, « Relational Selves, Relational Lives : The Story of the Story », in *True Relations. Essays on Autobiography and the Postmodern*, Edited by G. Thomas Couser and Joseph Fichtelberg, Westport, Connecticut; London, Greenwood Press, 1998, pp. 63-81. Dans son ouvrage *Fictions in Autobiography*, Eakin insiste sur la nature fictive et évolutive du Moi à l'intérieur du discours autobiographique : « autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation, and [...] the self that is the centre of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure. », in *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985, p. 3. « I regard the self finally as a mysterious reality, mysterious in its nature and origins and not necessarily consubstantial with the fictions we use to express it », *Ibid.*, p. 277.

<sup>66</sup> Den Toonder résume ainsi le dilemme des autobiographies contemporaines : « D'une part, le critère intratextuel du nom propre s'avère être arbitraire ; d'autre part, la dimension extratextuelle est souvent soumise à des manipulations de l'auteur. », in *op.cit.*, p. 18.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>68</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 140, p. 128 et p. 199, cité par Jeanette M.L. den Toonder, *op. cit.*, p. 19.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 19.

le pacte de lecture que nous propose Lejeune. Considérant le critère de l'identité du nom entre auteur, narrateur et personnage la piste de l'autobiographie est vite écartée : la conclusion qui s'impose serait que nous nous retrouvons en présence de deux textes où l'identité n'est pas assumée. La narration autodiégétique est réduite ici à la simple identité du narrateur et du personnage. Bien que tout au long du déroulement du texte la voix qui narre conserve la forme pronominale sans nous donner son nom, le lecteur se retrouve confronté à deux indices qui l'engagent vers un pacte romanesque : Premièrement, le lecteur peut conclure à la pratique de la non-identité par le fait que le nom de l'auteur figurant sur la couverture ne correspond pas avec celui du personnage, bien que là encore le renvoi à des données extratextuelles soit nécessaire pour éclairer la situation. Car, sur la couverture d'*Isvor, le pays des saules* et du *Perroquet Vert* le lecteur retrouve le nom de « Princesse Bibesco » ; l'indice contenant l'identité de l'auteur est incomplet (pas de prénom, ou plutôt le prénom de l'auteur « Marthe » est absent) ce qui peut s'avérer facteur de confusion surtout dans le cas d'*Isvor* : car le texte nous présente le témoignage d'une princesse roumaine de retour dans son pays (jusqu'ici la confusion est totale) ; le personnage n'est pas identifié par un nom de famille mais deux lettres qui encadrent le texte constituent la carte de visite du personnage dont le prénom serait « Marie ». Étant donné qu'il n'y a pas d'autre attestation de la nature fictive de l'oeuvre (aucun sous-titre de « roman » sur la couverture ou bien une adresse au lecteur remplissant cette fonction), les deux lettres, en guise d'ouverture et de conclusion, constituent pour le lecteur le seul indice pour valider le pacte romanesque. Il faut ajouter que le texte brouille les pistes et que c'est au lecteur d'aller chercher dans des informations relevant de l'hors-texte afin de faire la distinction nette entre l'identité du personnage, « princesse Marie », et celle de l'auteur, « princesse Bibesco », plus précisément « princesse Marthe Bibesco ». A l'aide de l'hors-texte, le lecteur serait alors en mesure de conclure à la présence de la fiction et donc du roman. Mais en dirigeant la recherche de son lecteur vers le hors-texte, l'auteur se doute bien que celui-ci ne manquera de remarquer la multitude des équivalences entre les références réelles et la narration qu'il vient de cataloguer comme fiction. *Isvor* raconte l'évolution d'une conscience et d'un choix de vie : une lettre ouvre le roman, bien délimitée du reste du récit qui, lui, s'organise comme une structure fermée à l'aide d'une délimitation temporelle (le témoignage comporte la période d'une année, le cycle des saisons constituant la frontière narrative). La lettre introductive construit l'identité de l'héroïne en tant que personnage fictif : le personnage serait donc une princesse roumaine qu'une loi de son pays met devant un choix difficile à faire : étant donné que les étrangers n'ont pas le droit de posséder des terres dans

son pays natal, que le texte dénomme symboliquement « le pays des saules », Marie décide de revoir son domaine avant d'engager sa vie en épousant son fiancé français, Émilien. Se donnant un an pour faire le choix entre l'amour de son fiancé et l'amour du pays, Marie plonge dans un univers qui lui offre un autre mode de vie, loin de la civilisation occidentale, lui permettant de multiplier les contacts avec des gens dont la richesse spirituelle inspire à la princesse la composition d'une véritable fresque du peuple paysan d'Isvor. Son témoignage s'organise comme un recueil où les réflexions de la narratrice cèdent souvent la place aux anecdotes ou à des notes se constituant en une somme de matériaux folkloriques (légendes, mythes ou contes, traduction de chansons populaires ou divers refrains, etc.). La narratrice dessine le portrait d'un peuple et le tableau d'un village roumain du début du vingtième siècle. A la lettre en guide de préface correspond une lettre mise comme une postface pour répondre à l'interrogation fictive laissée suspendue toute au long du récit : l'intégration de la princesse est définitive, le personnage reste dans l'univers qu'il vient de retrouver. Marie ne regagnera pas Paris. La fiction repose donc sur la seule attestation des deux lettres encadrant le récit proprement dit. Mais à l'intérieur du récit personnel, le Je met le lecteur devant ce qui pourrait être défini comme un véritable album de voyage. Grâce aux descriptions détaillées et suggestives, le lecteur n'aura aucun mal à retrouver la société paysanne roumaine avec ses traditions et sa culture orale. Le décor des forêts de hêtres évoque le paysage du domaine montagnard de Posada, tableau de la beauté sauvage, alors que l'univers champêtre rappelle la résidence de l'écrivain de Mogosoă. Car, à la suite de son mariage avec Georges Bibesco, en 1905, Marthe devient propriétaire des châteaux de Posada et de Mogosoă. Elle va dédier dix-sept ans de sa vie à la restauration du domaine, véritable preuve d'amour et de responsabilité envers l'histoire, celle d'une lignée noble mais aussi celle de tout un peuple :

« Je consacrai dix-sept ans de ma vie à cette œuvre d'amour qui était aussi un acte de foi dans la destinée d'un pays longtemps malheureux, que je croyais appelé à renaître. »<sup>70</sup>

Comme Marthe Bibesco le note dans *La Vie d'une amitié, Isvor* lui a été inspiré par « ses années de solitude campagnarde avec de brèves échappées à Paris »<sup>71</sup>, dans la vallée de la Prahova, à Comarnic et les villages voisins. La Princesse Bibesco passa toute sa vie comme dans un incessant voyage, quittant sa résidence parisienne pour rejoindre ses deux repères

---

<sup>70</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié : ma correspondance avec l'abbé Mugnier, 1911-1944*, vol. I, *op. cit.*, p. 217.

<sup>71</sup> Princesse Bibesco, « *Pourquoi j'écris ?...* », *op. cit.*, p. 59.

originaires<sup>72</sup> entre lesquels elle pouvait engager sa navette, d'un univers où les jardins à la française font note à part dans le paysage rural roumain à une nature préservant son état pur, sauvage, de Mogosoëa à Posada, de la plaine<sup>73</sup> à la montagne<sup>74</sup>, reproduisant le rythme de vie de la migration annuelle des bergers. *Isvor* illustre ce mouvement vital qu'est la transhumance, « l'époque de la grande migration annuelle » entre « la basse plaine du Danube, du Delta où ils ont passé l'hiver, vers les hauts plateaux des montagnes où ils passeront l'été. »<sup>75</sup> Autour de ces deux repères centraux, s'organise un monde rural composé de petits villages dont les noms sont facilement repérables à l'intérieur du récit.

« Je suis allée jusqu'à Bréaza, avant que les pruniers défleurissent. Leurs blancs embruns emplissent la vallée. La grande marée des fleurs commence à gagner Bélia. Bientôt elle envahira *Isvor*, avancera en vague blêmes jusqu'à Florei, encore plus haut jusqu'au village de Sécaria. Puis elle se retirera lentement, de Bréaza d'abord, de Bélia ensuite, d'*Isvor* après... Toute l'écume éblouissante se résorbera dans le paysage vert et gris. Il n'en restera pas trace... jusqu'à ce que le givre de l'hiver prochain vienne donner, dans la vallée, sa représentation annuelle des vergers en fleurs. »<sup>76</sup>

Il est facile pour le lecteur de reconstituer les références réelles, le territoire roumain se retrouve dans tous les repères topographiques, avec une prédominance pour deux éléments, le paysage forestier et le paysage aquatique (la rivière, notamment la Prahova qui baigne les rocs d'*Isvor*, le Danube ou la Mer Noire).

« Prahova de la montagne ! chemin de pierres qui fait des coudes et qui serpente jusqu'au fond du paysage, selon le mode de l'eau, sans qu'il y ait de l'eau, ou presque ! Fleuve de cailloux, petits et grands, qui semble s'écouler et demeure immobile ! »<sup>77</sup>

Mais *Isvor* n'est pas un simple décor, tout ce que le récit dévoile comme traditions et éléments de culture paysanne roumaine confère au livre la portée d'un document. Il existe pourtant deux autres éléments qui poussent le lecteur à aller chercher des correspondances référentielles. Le premier serait constitué par l'identité même du sujet tel que le récit le

---

<sup>72</sup> « Ma terre natale a deux visages, expressions d'une âme double ; en elle se touchent deux contraires qui ne cesseront jamais de s'attirer. Pays de contrastes, ou brûlante ou glacée, elle est ce qu'on pourrait nommer le point de résonance, un des points les plus sensibles de l'univers. » Princesse Bibesco, *Feuilles de calendrier*, Paris, Plon, 1939, p. 214.

<sup>73</sup> « La plaine, l'infinie douceur des lignes horizontales, les marais qui sont des plaines d'eau, le ciel qui n'est qu'une plaine de soleil, voilà le pays de Mogosoëa. » *Ibid.*, p. 214.

<sup>74</sup> « Chaque année, je retourne à mes moutons : et quand je revois Posada, ses montagnes vertes, ses hêtres, ses sapins, ses pluies, son eau verticale, tapageuse et glacée, je m'imagine avoir quitté l'Orient pour l'Occident, je me sens transportée à mille lieues de Mogosoëa. Qu'il est loin, le pays couché ! Pourtant je n'ai fait qu'une simple promenade, cent vingt kilomètres, deux heures de route, pour aller d'une demeure à l'autre, d'un monde à un autre monde. », *Ibid.*, pp. 221-222.

<sup>75</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 149.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 252.



construit, c'est-à-dire celle d'une princesse passionnée par la littérature et l'histoire antique, citant souvent Chateaubriand (la référence littéraire première pour la Princesse Bibesco). Le deuxième élément serait à délimiter dans la situation particulière où la réflexion rejoint le souvenir pour que le lecteur puisse entendre une voix qui vient du hors-texte : impossible d'éviter le rapprochement entre l'auteur et le personnage lorsque le Je revient sur son enfance malheureuse marquée par la mort du frère et le deuil impossible de sa mère, qui pendant vingt ans vécut comme une ombre<sup>78</sup>, expérience vécue par Marthe Bibesco et qui constitue le point de départ du *Perroquet Vert*. Nous allons revenir sur cette expérience dans notre chapitre concernant le deuil.

*Le Perroquet Vert*, quant à lui, a tout pour être un roman. Le récit personnel ne laisse aucun doute quant au critère de la non-identité du nom de l'auteur et du personnage. La narration autodiégétique met en avant un personnage fictif qui est celui d'une héroïne (dont on n'aura jamais le nom, le lecteur pouvant néanmoins déceler à l'aide des noms des autres personnages qu'elle appartient à la famille Dalgroukine, une riche famille russe établie à Biarritz, dans la période tumultueuse de l'entre-deux-guerres) narrant son enfance tragiquement marquée par la mort de son frère, Sacha, le vide du frère laissant une mère inconsolable, nourrissant désespérément le rêve de mettre à nouveau au monde un fils et déçue à chaque nouvel accouchement. Anne, Élisabeth, la narratrice, Olga et Marie seront les enfants du malheur, menant une existence sous le signe du deuil. L'univers romanesque est construit autour de deux thèmes qui obsèdent le personnage comme une fatalité : le suicide et l'inceste. Éprise d'un perroquet entrevu chez un oiseleur de Biarritz, la narratrice se laisse emporter par le désir de quitter la vie car elle se sent vouée à la solitude lorsque son père refuse de lui accorder l'oiseau tant désiré. L'acte suicidaire sera repris par sa sœur cadette, Marie, suite à une déception amoureuse, et victime de la méchanceté d'Olga. La passion coupable prend la forme d'un inceste héréditaire dont semblent souffrir les Dalgroukine : le père et la mère étant cousins germains, l'aïeul Alexandre et sa sœur Marie Serguïevna victimes d'une passion incestueuse, mais aussi la narratrice et son demi-frère, Félix Soltikof, dont l'identité ne lui sera révélé qu'après la mort du père, risquent de faire perdurer l'étrange fatalité avant que l'héroïne ne choisisse de s'éloigner de l'univers familial, devenu un endroit désert, pour joindre une mission religieuse de Maduré, en Inde, pour y chercher « le silence

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, voir surtout p. 187.

parfait »<sup>79</sup>. Troublant roman par les drames qu'il imagine, presque invraisemblable et pourtant la critique n'a pas manqué d'y voir « une autobiographie déguisée »<sup>80</sup>. Écrit en six mois et publié chez Grasset en 1924, le livre ne cache pas, comme le témoigne son auteur, la forte composante autobiographique :

« Il était fait de ma passion juvénile pour un oiseau et du choc en retour de mon plus grand chagrin d'enfant : la mort de mon frère qui se confondit avec une déception cruelle, disproportionnée à l'objet, la défense d'accepter le don qui fut fait d'un oiseau que je désirais, douleur qui me fut infligée à son insu par un père qui m'aimant, appréhendait de me perdre et craignait pour moi toutes les formes de contagion. »<sup>81</sup>

La fiction prend comme point de départ la confession autobiographique car les deux moteurs du récit renvoient à deux références dramatiques de l'enfance de l'auteur : le deuil de son frère et le suicide de sa sœur cadette. La mort de son frère Georges, au printemps 1892, le seul fils de la famille Lahovary, dont le diagnostic fut une fièvre typhoïde, laisse un vide terrible dans le cœur de Marthe et le souvenir du disparu ne la quittera jamais ; le thème central du *Perroquet Vert* est un amour fraternel poussé à ses extrêmes :

« Enfant, je m'étais fait la promesse de ne pas permettre que mon frère pérît tout entier. C'était pour le sauver de l'oubli que j'apprenais péniblement à écrire. Je calligraphiais son nom sur les pages de garde de mes premiers cahiers. Cette disposition d'esprit me fit imaginer plus tard la vie comme un naufrage dont chaque homme, capable de faire un livre, était le Camoëns. Je me voyais moi-même jetée à la mer, sur le point d'être engloutie, nageant d'une main, et soutenant de l'autre, au-dessus des vagues, ma *Lusiade*, un livre où seraient notés les formes, les voix, les visages transfigurés et impérissables de ceux que j'avais aimés. »<sup>82</sup>

Le souvenir du frère s'associe à une autre image, celle de la mère, et des pages émouvantes laissent ressortir, à travers la voix de la narratrice du *Perroquet Vert*, les sentiments de Marthe envers sa propre mère, Mme Lahovary, à laquelle elle reprochait son manque d'affection envers ses filles et son obsession envers la mémoire du fils perdu, devenue « la prêtresse d'un culte funéraire »<sup>83</sup>.

« Non seulement le souvenir du jeune mort était jalousement conservé, mais aussi ce qui lui avait appartenu, dont toute autre eût été indigne. Mme Lahovary avait fait monter en bijoux ses mèches de cheveux, ses dents de lait, devenant ainsi, au dire de sa fille, un reliquaire vivant. »<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 289.

<sup>80</sup> Ghislain de Diesbach, *op. cit.*, p. 330.

<sup>81</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>82</sup> Princesse Bibesco, *Au bal avec Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>83</sup> Ghislain de Diesbach, *op. cit.*, p. 44.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 41.

« Lorsqu'après la naissance de deux autres filles, Madeleine, en 1893, et Marguerite, en 1897, Mme Lahovary perdit tout espoir de mettre au monde un nouveau Georges, son deuil entra dans sa phase définitive, la plus amère, car s'y mêlait le sentiment d'une injustice à son égard. Trop chrétienne pour accuser Dieu, elle gardait une secrète rancune à ses filles de vivre et d'embellir alors que leur frère n'était plus qu'une ombre au royaume des morts. »<sup>85</sup>

Un deuxième moment troublant que les données extratextuelles nous permettent de reconnaître sous les habits de la fiction est celui du suicide de la sœur cadette de Marthe, Marguerite Lahovary, celle de ses sœurs qui lui était la plus proche (correspondant au personnage de Marie, dans le livre). Ghislain de Diesbach observe que le roman pourrait être interprété « presque comme un règlement de comptes »<sup>86</sup> entre Marthe et sa sœur Madeleine Quaranta (que le lecteur n'a pas de difficulté à reconnaître dans le personnage d'Olga) qu'elle tient pour responsable du suicide de Marguerite. Car victime d'une « fragilité des nerfs et d'une soif d'absolu difficile à contenter », âme passionnée jusqu'à l'excès, Marguerite tomba amoureuse d'un officier anglais dans l'hôpital suisse où elle travaillait pour la Croix-Rouge internationale, et « qu'elle trouvait divinement beau, sans doute parce qu'il était moins éclopé que d'autres »<sup>87</sup>, rajoute G. de Diesbach (la ressemblance avec l'officier anglais, le chétif Renell Page, dont s'était éprise Marie, est frappante). Madeleine Quaranta apprenant par l'intermédiaire de sa mère, Mme Lahovary, que l'Anglais était déjà fiancé ne manqua pas de le signaler à sa sœur et :

« le fait assez rudement, car elle ignore les nuances et s'exprime parfois de manière acerbe, alliant l'ironie et la brusquerie. Plus tard, lorsqu'elle écrira le *Perroquet Vert*, Marthe Bibesco, en décrivant Madeleine sous les traits d'Olga, l'accusera de s'être servie du secret qu'elle avait découvert pour détruire les illusions de Marguerite sous prétexte de lui 'ouvrir les yeux' et d'avoir agi moins dans l'intérêt de sa sœur que pour assouvir une obscure jalousie.

Ce que l'on sait du suicide de Marguerite Lahovary, le 4 avril 1918, permet de penser que loin d'être le résultat d'une impulsion, il est celui d'une décision mûrement réfléchie, ce qui diminue la part de responsabilité morale de la comtesse Quaranta. »<sup>88</sup>

écrit G. de Diesbach dans sa biographie de Marthe Bibesco.

Si elle s'efforce d'oublier le souvenir de sa sœur Madeleine, Marthe ne manquera pas d'évoquer le portrait de celle qu'elle considérait comme une mère de substitution, son

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 280.

institutrice française Mlle Viaud, qui dans *Le Perroquet Vert* fait naître le personnage de Mlle Vignot, nom rempli de signification car il désigne le nom du pont près de la rivière où la mère de l'abbé Mugnier, était née, en 1817 :

« [...] je donnais ce nom au personnage qui m'était le plus sympathique d'un roman, – écrit Marthe – le premier que j'écrivis, inspiré par le caractère d'une femme qui fut ma seconde mère, bien plus proche de moi que l'autre, à laquelle la mort de mon frère m'avait ravie. »<sup>89</sup>

Ces lignes de Marthe Bibesco sont révélatrices dans la mesure où elles nous apprennent que pour son auteur *Le Perroquet Vert* constitue un premier « roman ». La composante autobiographique y reste néanmoins une matière première. Quant à *Isvor*, publié une année auparavant, en 1923, l'écrivain ne veut pas que cette œuvre soit revendiquée par un seul genre littéraire. Devant les ambiguïtés et les ambivalences qui alimentent les questionnements, il reste au lecteur à faire son choix. Notre choix est de les nommer des « romans autobiographiques ».

### **Le sujet éclaté**

La critique se situe souvent dans l'optique qui considère le soi comme un « espace insondable ». « Le sujet clivé, fissuré, déchiré se refuse d'emblée à la prise »<sup>90</sup> :

« Pour les Modernes, le sujet ne forme pas un tout constitué, conscient, cohérent, disposant d'une volonté qui le fait agir et dans lequel le sens massif, compact, téléologique s'enracine et où il 's'origine'. Le sujet est un je éclaté, sans véritable unité, un simple je qui énonce. »<sup>91</sup>

L'idée de Jean-Gérard Lapacherie dont nous avons déjà par ailleurs signalé l'intéressante analyse sur le sens de la notion d'« intime », se doit d'être explicitée et nous l'interprétons dans le sens que l'argumentation de Roland Barthes attribue à cet éclatement constitutif du sujet :

« Pour la métaphysique classique, il n'y avait aucun inconvénient à 'diviser' la personne (Racine : 'J'ai deux hommes en moi') ; bien au contraire, pourvue de deux termes opposés, la personne marchait comme un bon paradigme (*haut/bas, chair/esprit, ciel/terre*) ; les parties en lutte se réconciliaient dans la fondation d'un sens : le sens de l'Homme. C'est pourquoi, lorsque nous parlons aujourd'hui d'un sujet divisé, ce n'est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulations, etc. ; c'est une *diffraction* qui est visée, un éparpillement dans le

---

<sup>89</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 43. Nous soulignons.

<sup>90</sup> Aline Mura-Brunel, *op. cit.*, p.5.

<sup>91</sup> Jean-Gérard Lapacherie, *op. cit.*, p. 19.

jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé. »<sup>92</sup>

Puisque notre recherche porte sur un sujet que l'écrivain choisit de condenser dans l'instance pronomiale « Je », c'est l'identité de ce Je dans son ambiguïté et son mouvement vers l'autrui qui nous intéresse tout particulièrement. Une identité instable s'affirme comme relationnelle, l'identité se construit à travers sa rencontre avec l'altérité. Pour Amina Rachid le Je est « un *Moi* sans cesse perdu/retrouvé, construit, détruit »<sup>93</sup> dans ses rapports avec l'Autre. Amina Rachid propose trois pistes d'interprétation. Premièrement, ce qu'on appelle « identités » ne sont pas des « substances stables, solides, déterminées une fois pour toutes »<sup>94</sup>. Deuxièmement, l'écriture de soi dévoile « une identité sans cesse en mouvement entre un fonds supposé solide et les fluctuations du vécu »<sup>95</sup>. Troisièmement, en combinant la notion d'« identité narrative »<sup>96</sup> de Ricœur, définie comme « la réappropriation du sujet par la médiation de l'écriture »<sup>97</sup>, au « Je est un autre » de Lejeune (« L'identité » est une *relation constante* entre l'un et le multiple. »<sup>98</sup>), nous arrivons à la conclusion d'Amina Rachid : « l'identité se forme au contact de l'altérité »<sup>99</sup>.

Marthe Bibesco décrit le Je comme une construction plurielle, une voix exhaussant la mission de l'écrivain qui est celle de faire parler cette altérité qui constitue la source de son écriture ; elle est la voix de tous les êtres du passé, de ces Autres connus et inconnus qui forment l'Histoire du Je.

« Notre Chateaubriand m'avertissait :

'Nous sommes persuadés que les grands écrivains ont mis leur histoire dans leurs ouvrages. On ne peut bien que son propre cœur en l'attribuant à un autre, et la meilleure partie du génie se compose de souvenirs.'

Des souvenirs de qui ? 'Je' est un autre, disait Rimbaud.

---

<sup>92</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1990, p. 146.

<sup>93</sup> Amina Rachid, « Autobiographie et quête(s) d'identité », in « Identité et Altérité : Jeux d'Échos et de Miroirs », *Horizons*, No. 10, numéro spécial, Le Caire, 27-29 Mars 2005, p. 103.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>96</sup> Paul Ricœur, « Cinquième étude. L'identité personnelle et l'identité narrative » et « Sixième étude. Le soi et l'identité narrative », in *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, pp. 137-198.

<sup>97</sup> Paul Ricœur, « Réflexion sur le thème », in *L'Écriture de soi*, ouvrage coll., Jean-Paul Lafitte et Jacqueline Lafitte, Paris, Vuibert, 1996, p. 15, cité par Amina Rachid, *op. cit.*, p. 103.

<sup>98</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 35. « Tout sujet parlant porte en lui le double clivage de l'émetteur et du destinataire, et de l'énonciation et de l'énoncé. Il repose fondamentalement sur une *coupure*. Ou plutôt il n'y 'repose' pas (ce qui impliquerait une paradoxale stabilité), mais il fonctionne grâce à cette coupure. 'L'individu est un dialogue', disait Valéry. » *Ibid.*, p. 36.

<sup>99</sup> Amina Rachid, *op. cit.*, p. 105.

J'avais conscience, quant à moi, que 'Je' était plusieurs autres. Une foule d'autres dont je dépendais étroitement. C'était de leurs vies que ma vie était faite, étant à eux avant d'être à moi, ne m'appartenant pas plus que la partition n'appartient à l'exécutant, si j'étais musique ; la rime au récitant, si j'étais poème ; composée d'avance dans toutes mes parties, en tant que j'étais une tragédie. Je n'agissais pas, j'étais agie. L'interprétation seule demeurerait mienne. »<sup>100</sup>

Je réunit ainsi la meilleure partie des souvenirs de l'écrivain, étant ce Moi intime et profond qui est à la base de toute écriture autobiographique, et une partie de rêve et de légende qui crayonne les contours du personnage, cette composante fictive qui laisse l'imagination poétique s'envoler vers l'univers du conte de fée.

## **I.2. Le Je comme un Autre : symboles de l'aliénation**

### **I.2.a. Un Je aliéné**

« ce n'est pas d'être jeune que j'ai soif, mais d'être un autre, de n'être pas moi dont j'ai épuisé les ressources. »<sup>101</sup>

Lorsque les études littéraires s'attardent sur les multiples implications philosophiques, psychologiques et littéraires du phénomène de l'aliénation en tant que phénomène représentatif du questionnement identitaire au XXe siècle, le diagnostic repose toujours sur une explication sociale des relations humaines. Le sentiment de l'aliénation serait né du désir de l'individu moderne d'exprimer sa frustration et/ou son opposition à l'égard d'une dynamique sociale qu'il considère comme oppressive. Pour l'écrivain, ce serait donc la mise en œuvre d'une confrontation entre soi-même et ce qu'il ressentirait comme une attitude globale et concertée que la société lui oppose et impose. Régimes oppressifs ou clashes culturels, rapports de domination (colonisation, rapports avec les minorités, etc.) ou défense contre des forces économiques uniformisantes et robotisantes, l'aliénation pourrait être citée dans tous ces cas. Car si l'on peut penser l'être moderne (puisque ici il est uniquement question de lui) comme étant un « aliéné » cela s'expliquerait par le fait que le climat du passage vers le XXe siècle oblige l'humanité entière à un questionnement profond, réaction naturelle aux conflits mondiaux. Il reste intéressant à signaler qu'alors que l'aliénation se traduit par le sentiment d'une profonde solitude, de l'isolement, de la fuite et de la distanciation de l'individu, celui-ci ne peut définir ses angoisses que par rapport à son point de fuite, la société. Dans notre vision, l'aliénation ne se définit nullement ni d'un côté (c'est-

---

<sup>100</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 48.

<sup>101</sup> Maurice Barrès, « Mes Mémoires », in *Mes Cahiers 1896-1923*, édition présentée par Guy Dupré, Paris, Plon, (1963), 1994, pp. 23-24.

à-dire celui d'une individualité qui exprime sa révolte ou simplement sa distance) ni d'un autre (d'une société qui englobe ou rejette) de la barrière, mais elle est cette barrière même. Elle représente une prise de conscience accrue de l'être d'une coupure langagière avec autrui, et ce conflit externe ne subsisterait pas s'il n'était doublé par un antagonisme métaphysique. L'homme voit dans les autres ce qui gît dans la nature humaine en général, donc en lui-même aussi. Et pour faire un travail sur la société, il comprend qu'il faut faire un travail sur soi, le seul qui est en son pouvoir. Il lui paraît nécessaire de se placer en dehors d'une logique pour pouvoir par la suite la dénoncer. En revisitant les acquis de la philosophie on retrouve dans la voix hégélienne l'une des thèses les plus complexes sur l'aliénation. C'est dans une optique positiviste que l'antithèse et la révolte sont considérées comme les germes d'un processus permettant la synthèse d'une conscience nouvelle.

*Isvor, le pays des saules* et *Le Perroquet Vert*, deux formules de roman autobiographique moderne, témoignent de la recherche de cette conscience nouvelle. Elle naît dans le texte au fur et à mesure que les héros repoussent l'aventure romanesque au second plan pour mettre en avant un questionnement poétique et philosophique sur la nature d'un individu à la fois particulier et représentatif. Le Je qui s'affirme comme sujet du récit est un personnage qui vit douloureusement ce qu'il ressent comme une aliénation imposée mais qu'il veut utiliser pour réaliser un projet à la fois esthétique et moral.

Nous nous sommes tournés vers les concepts hégéliens qui définissent les rapports entre la conscience individuelle et la dynamique sociale, notamment ceux de « conscience » et d'« intériorité subjective ». Pour comprendre l'aliénation, Hegel juge nécessaire avant tout de définir la nature profonde de l'esprit<sup>102</sup> :

« L'esprit [dans la phénoménologie hégélienne] est ainsi défini comme une unité première à toutes les distorsions qui apparaîtront dans son sein. L'esprit est le dépassement acquis de l'opposition antérieure entre le monde que le caractère objectif rendait étranger à la conscience de soi, et cette

---

<sup>102</sup> « La raison est esprit dès lors que la certitude d'être toute réalité est élevée à la vérité, et qu'elle est conscience d'elle-même comme de son monde, et du monde comme d'elle-même. », G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Traduction, notes, bibliographie et chronologie par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, coll. « Le Monde de la Philosophie », 2008, p. 366. Hegel décrit l'esprit comme étant « l'effectivité éthique » (*Ibid.*, p. 368), tout en insistant sur ce qu'il explique comme étant la « pure unité du *Je* et de l'*être*, de l'*être pour soi* et de l'*être en soi* » (*Ibid.*, p. 366) et sur les trois moments propres à l'esprit : la « conscience comme conscience », la « conscience de soi » et la « raison ». *Ibid.*, p. 369. C'est cette troisième dimension qui définit l'esprit, car, « comme unité de la conscience et de la conscience de soi, il est la conscience qui *a de la raison* [...]. Cette raison qu'il *a*, enfin regardée par lui comme une raison qui *est*, ou encore : la raison qui est *effective* en lui et qui est son monde, voilà ce qu'il est dans la vérité ; il *est* l'esprit, il est l'essence *éthique effective*. » *Ibid.*, pp. 369-370.

conscience de soi toujours caractérisée par son intériorité subjective ; l'esprit en effet est apparu comme un phénomène conscientiel au niveau du tout comme tout. [...]

En premier lieu, l'esprit est une situation donnée : la vie d'un peuple ou d'un ensemble de mœurs qui sont immédiatement valables. Cette situation donnée est la norme, la base et le point de départ de l'agir de tous. En second lieu, tous les individus en font la norme immanente et l'idéal immanent de leur agir, car ils savent qu'ils ont à agir en conformité avec la situation donnée afin de construire constamment la vie du peuple visé comme leur but et comme leur terme. Dans ce terme ils acquièrent leur véritable en-soi ou leur en-soi immédiatement social. En troisième lieu, l'esprit est un perpétuel résultat et la cité est produite par l'agir immédiatement éthique de tous. En tant que résultat l'esprit est identique à la subjectivité active de chacun et de tous. »<sup>103</sup>

La thèse de Hegel a le mérite de délimiter la structure de base qui pourra soutenir notre argumentation ; à savoir que le Je, qui sera l'objet et le sujet de la narration chez Bibesco, va employer tous les moyens dont il dispose pour découvrir comment dépasser une opposition avec le « tout » qui ne se justifie pas, car cette structure oppositionnelle n'est pas consubstantielle avec son intériorité. Son but ultime est celui illustré par Hegel dans cette unité rêvée qui n'est envisageable qu'à l'intérieur d'une société, une confrontation enrichissante entre la subjectivité et l'objectivité qui ne sauraient être des termes opposés mais complémentaires :

« Il est vrai que l'esprit est l'unité réelle et effective d'un soi qui se pose comme subjectif et comme objectif dans une transparence parfaite. [...] Au départ le monde éthique immédiat semble bien une harmonie parfaite ; pourtant il ne peut l'être que dans la mesure où la prise de conscience que ce monde éthique immédiat ne fait pas justice à l'individu comme tel, n'ait pas encore émergé. Au moment où l'individu ne se contentera plus de sa dépendance par rapport à son enracinement naturel, cette belle harmonie grecque en sera inévitablement troublée.

Dans la remarque prospective de l'introduction à la raison actualisante Hegel avait précisément distingué l'esprit vrai de l'esprit devenu étranger à soi-même, en soulignant que dans l'esprit vrai l'individu trouve son unité avec le monde grâce à une confiance encore compacte dans l'esprit sous la forme de l'être. [...] Hegel annonce que l'individu aura à faire prévaloir ensuite l'aspect selon lequel le monde éthique immédiat ne lui fait pas encore justice, notamment selon lequel il est individu pour soi. L'individu fera prévaloir au sein de l'esprit vrai l'aspect de son individualité pour-soi en s'affirmant dans la ligne de sa singularité pour-soi qui rejette sa propre universalité en dehors d'elle-même. »<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> C. Boey, S. J., *L'Aliénation dans « La phénoménologie de l'esprit » de G. W. F. Hegel*, Paris-Bruges, Desclée de Brouwer, 1970, 311 p., pp. 57-58.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.



La première notion, celle d'« esprit éthique immédiat » renvoie à un « tout en équilibre »<sup>105</sup>. Chez Hegel l'illustration de cette structure harmonieuse est la cité grecque :

« En effet, chaque individu dans la cité grecque (individu, famille, dème, défunt) ne cherche pas au-delà de soi sa satisfaction. Chacune de ces cellules se définit par rapport à elle-même. Elle possède sa satisfaction au-dedans d'elle-même – où elle est identité du singulier et de l'universel – elle ne la cherche donc pas dans un passage à l'universel. Entre-temps, la communauté fonctionne comme un élément qui équilibre les individus les uns à l'égard des autres. Cet équilibre vivant mais immédiat de la cité, qui ne posait pas de problèmes aux citoyens, n'était donc en vérité qu'une loi humaine équilibrant un conglomérat de singularités satisfaites de cet état de choses, et complétée par la loi d'un monde souterrain, vengeresse de l'individu lésé. Ainsi l'équilibre de la cité grecque est une forme de « justice » qui évoque une réconciliation entre la singularité et l'universalité, grâce à un balancement maintenu en équilibre de façon assez extérieure. »<sup>106</sup>

Sans reprendre la totalité de l'analyse de Boey, qui s'attarde sur la complexité de la dialectique hégélienne, nous allons uniquement reprendre la notion d'« esprit devenu étranger à soi-même »<sup>107</sup> qui s'oppose à celle d'« esprit éthique immédiat ». Mais, souligne Boey, « l'esprit devenu étranger à soi-même a la certitude immédiate de l'unité idéale de conscience de soi et du monde social. »<sup>108</sup> Par ailleurs, c'est dans l'apparition de la personne que l'on nous offre une des clés de lecture des valeurs hégéliennes :

« L'esprit – cette réalité consciente de soi – est devenu conscient de soi dans cet individu-ci, qui se réfléchit sur sa conscience de soi comme individu en- et pour-soi, en se référant au moment effectif comme à ce dont il s'est retiré et en quoi il a pourtant immédiatement son universalité. »<sup>109</sup>

Placée dans un « temps de l'isolement », la réflexion philosophique interroge le stoïcisme et l'État de droit, qui font ressortir les contradictions de la personne et notamment

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 88. Décivant l'esprit et son parcours dans le monde, notamment dans « le royaume de la culture », et dans « le monde de la croyance, le royaume de l'essence », Hegel n'oublie pas de souligner que le « monde éthique vivant est l'esprit dans sa vérité », in *Phénoménologie de l'esprit, op. cit.*, p. 370. Hegel rassemble dans sa notion de l'« esprit vrai » tout un ensemble qui comporte le souci des bonnes mœurs et de la coutume, la communauté, la loi divine, la famille. Voir pp. 371-407. « L'individu singulier, tout en cherchant le plaisir *de la jouissance de sa singularité*, le trouve dans la famille, et la nécessité en laquelle ce plaisir périclète est sa propre conscience de soi en tant que citoyen de son peuple – ou encore, c'est de savoir la *loi du cœur* comme loi de tous les cœurs, la conscience *du Soi-même* comme l'ordre universel reconnu – c'est la *vertu* qui jouit des fruits de son sacrifice ; elle produit ce à quoi elle tend, savoir, faire sortir et élever l'essence à la présence effective, et la jouissance est cette vie universelle. [...] L'ensemble est un tranquille équilibre de toutes les parties, et chaque partie est un esprit indigène qui ne cherche pas sa satisfaction au-delà de lui-même, mais l'a en lui par cela même qu'il est lui-même dans cet équilibre avec le tout. » *Ibid.*, pp. 385-386.

<sup>106</sup> C. Boey, S. J., *op.cit.*, pp. 89-90.

<sup>107</sup> Hegel ajoute à la catégorie de l'esprit « vrai » que nous venons de signaler, deux autres, plus précisément celle de l'esprit « *devenu étranger à lui-même* », qui lui permet d'ouvrir le débat sur la culture et la croyance, et une troisième notion qui est celle de l'esprit « *certain de lui-même* » qui situe la discussion dans le plan de la moralité, du bien et du mal. Voir *op. cit.*, pp. 408-453, pp. 502-563.

<sup>108</sup> C. Boey, S. J., *op.cit.*, p. 95.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 71.

de la conscience. Ce que nous retenons pour notre analyse, c'est ce que Hegel définit comme la « conscience malheureuse », cette :

« [...] conscience sceptique qui a reconnu la contradiction qui la constitue : 'la conscience malheureuse est la conscience de soi comme doublée et encore seulement empêtrée dans la contradiction' [...] 'comme conscience indivisée unique, elle est en même temps une conscience doublée ; elle-même est l'acte d'une conscience de soi regardant dans une autre, et elle-même est les deux ; et l'unité des deux est aussi sa propre essence ; mais pour soi elle n'est pas encore cette essence même, elle n'est pas encore l'unité des deux consciences de soi'. »<sup>110</sup>

Comme le conclut Boey dans son ouvrage, l'aliénation vise les relations entre la singularité et l'universalité par rapport auxquelles l'individu cherche à trouver « la substance » : « Mais cette substance n'est plus simplement un monde donné, elle est également un monde à devenir. »<sup>111</sup> Lorsque la princesse d'Isvor rentre dans son pays natal, elle retrouve un monde, un devenir qui se constitue d'un mécanisme social inébranlable dans son évolution et d'un organisme communautaire imperturbable dans sa résistance au changement. Le récit prend forme dans le mouvement des consciences qui se cherchent et se dérobent pour mieux s'exprimer.

Lorsqu'il s'intéresse à l'aliénation telle qu'elle se manifeste dans trois écritures emblématiques de la littérature du XXe siècle, celles de Kafka, de Céline et d'Onetti, Jack Murray remarque le caractère social que cette figure peut mettre en avant surtout lorsque le roman rend reconnaissable une structure socio-économique, notamment le monde capitaliste<sup>112</sup>. Un deuxième caractère de l'aliénation serait celui, subjectif (narration à la première personne), qui renvoie nécessairement à une portée psychologique ou existentielle. Même si le critique prend comme référence l'idéologie marxiste sur l'aliénation, il ne la réduit pas, comme les marxistes, à une maladie exclusivement capitaliste. L'aliénation est celle de l'homme commun « the little man »<sup>113</sup> face à un système capitaliste omnipotent, invisible et menaçant et il y identifie ce que Deleuze et Guattari définissent comme des structures de pouvoir « immanentes »<sup>114</sup>.

Chez Bibesco, le rapport au système est inversé dans le récit d'*Isvor*, car c'est la princesse (la voix du récit) qui est envisagée par la communauté paysanne comme étant le symbole du pouvoir. La princesse devient par sa volonté de rapprochement des habitants des

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>112</sup> Jack Murray, *The Landscapes of Alienation*, Stanford – California, Stanford University Press, 1991, p. 48.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 51.

terres dont elle est propriétaire un cas isolé dans le système. Son aliénation est double donc, car aucune des structures (paysans/pauvres/habitants des lieux vs. nobles ou bourgeois/propriétaires/étrangers) qui s'opposent ne la contiennent guère. Ce personnage va constituer un système en soi, formé à la frontière de deux civilisations qui réclament une voix pour s'exprimer.

Du point de vue de la condition psychologique, lorsque la narration nous rend le point de vue du protagoniste, Murray remarque qu'une première forme d'aliénation se produit lorsque celui-ci débarque dans un pays étranger ou un dont il a été exclu auparavant. « He is literally an alien. »<sup>115</sup> Pour la princesse d'Isvor, le retour au pays natal permet justement cette prise de conscience de son statut qui est celui d'une « étrangère » et cette distance est remarquablement illustrée par l'effort de traduction dans la langue française (qui est celle du récit) des réalités et surtout des particularités linguistiques roumaines. L'héroïne se situe d'emblée dans un espace de l'entre-deux-langues, et la narration surgit du besoin et de la tentation d'une parole qui survole deux espaces de latinité.

Murray peint le portrait d'un individu qui, ressentant son statut d'étranger de manière très humiliante, finit par douter de lui-même, de sa dignité et finalement de son identité. Même dans le contexte des territoires natals ou familiers, qui sont des espaces qui favorisent le déplacement « centralité – marginalité », cet individu sera obsédé par ce que les autres pensent de lui. Par le regard d'autrui qui le gêne, le protagoniste fait un mouvement vers la périphérie :

« the protagonists appear to have a natural impulse to move to the margins of society, so that the represented world is seen not only from an outside perspective but from a marginal angle as well. »<sup>116</sup>

Ainsi l'aliénation est envisagée comme une condition qui naît à l'intérieur de soi-même, plus que par rapport à une réalité extérieure :

« to many alienation may appear not to come from outside at all – that is, from the social conditions of the surrounding environment – but rather seems to be a product of mind, a fate, a tragic human state. »<sup>117</sup>

Pour échapper à cette situation qui devient de plus en plus invivable, le héros moderne trouve un moyen de fuir dans ce que l'on appelle des « espaces utopiques » (« utopian spaces »). Ceux-ci se définissent comme des espaces où le protagoniste ne ressent pas

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 58.

l'aliénation car toute contradiction est évitée, même si elles-mêmes constituent des véritables contradictions par rapport à la réalité : « Utopias within themselves contain no contradictions, hence no dialectic, but are in infinite contradiction with the real sphere. »<sup>118</sup> (Ici, l'utopie est envisagée dans le sens de proposer des solutions imaginaires pour des problématiques bien réelles). La littérature ne propose-t-elle pas en définitive un vaste territoire d'espaces utopiques où s'affirme l'ambition d'une narration qui puisse témoigner en même temps de la valeur exemplaire du vécu et de la fiction ?

*Isvor* est avant tout un roman de l'Autre. La thématique de l'aliénation y est représentée à travers l'écart que le personnage narrateur ressent à tout moment et contre lequel il essaie de lutter et d'opérer un rapprochement entre soi et les gens de son pays. Mais il lui faut avant tout assumer cette différence et apprendre à vivre avec la conscience de cet écart.

Un premier palier d'aliénation est à identifier au sein même de la famille. On en retrouve l'illustration dans un fragment où la princesse essaie de montrer que, pour elle, le concept de « charité » ne rejoint nullement celui exprimé par sa belle-mère :

« Lorsque je commençai mes quotidiennes visites chez les paysans, ma belle-mère dit au Docteur : 'Elle a ses pauvres ; c'est bien !' Comme si l'on pouvait jamais en avoir à soi ! [...] Elle ne voyait aucune différence entre mes occupations et celles qu'elle avait eues, fort heureusement d'ailleurs, sans quoi ma vocation risquait d'être contrariée de cent manières, comme il arrive toujours dans les familles quand une des personnes qui les composent trouve au dehors un bonheur insolite sur lequel les autres n'ont pas de prise. Ce bonheur, je l'avais trouvé. »<sup>119</sup>

L'idée de cette différence dont elle témoigne au sein de sa propre famille est illustrée plus loin dans un fragment sur les enfants qui vont annoncer le Noël à chaque maison par leurs chants :

« Ma belle-mère ne supporte pas d'entendre chanter faux, et Pitts est trop humaine pour permettre que des enfants s'enrouent, s'enrhument et s'égosillent, quand il fait si froid et qu'il est l'heure d'être couchés. Moi qui n'ai ni l'oreille susceptible, ni le cœur enclin à déconseiller les imprudences, je n'aime rien tant que d'écouter les petits garçons chanter de leur voix rauque, qui sans cesse détonne, les interminables ballades de la Nativité, en s'interrompant tous ensemble pour renifler après chaque : 'Léré, Léré, Loï !' »<sup>120</sup>

La question de l'écart revient inlassablement comme une angoisse et un sentiment d'impuissance. Car le désir d'une relation avec les paysans ne justifie pas une irruption

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>119</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 5.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 278.

inopinée dans leur vie. La dernière chose que l'héroïne recherche est notamment le fait que sa présence devienne un élément perturbateur. S'intégrer naturellement sans imposer sa présence – voilà une cible qui annonce un chemin plein de frustrations :

« Ces gens m'échappent sans cesse. Je n'ose entrer chez personne de ma propre initiative. Il me semblerait que je triche ; aucun d'eux ne m'a demandé. Savent-ils seulement que me voilà de retour ? Je suis comme un pêcheur qui retire ses filets<sup>121</sup> et qui trouve qu'il n'a pris que l'humidité de l'eau dans ses nasses... »<sup>122</sup>

L'écart est ressenti jusque dans la physiologie des lieux :

« Je resterai dans mon jardin, séparé des leurs par des murs, non par une de ces palissades à claire-voie qui départagent leurs enclos sans les séparer, qui laissent le passage libre à tout ce qui veut aller sans cesse de chez les uns chez les autres. On se parle, on peut se voir, entre les pieux, à travers les fentes de leurs barricades. »<sup>123</sup>

Le sentiment d'aliénation est d'autant plus profond que l'on sait que derrière les murs de la demeure vit un monde en communion ; un univers qui partage les mêmes signes, qui se comprend. La double portée de l'image est saisissante car, alors que l'on désire s'ouvrir vers autrui, il faut avant tout détruire les murs qu'on a bâtis autour de son propre nid.

Dans la thématique de l'amour et du partage, le sentiment d'aliénation s'interpose et accentue la perception de la mise à l'écart d'autant plus que le désir de partage est plus aigu dans des moments de communion comme celui des fêtes religieuses au sein de l'église. La complicité des gestes pour les autres, la solitude pour le « moi ».

« Outza dit que ceux qui se seront embrassés pendant la nuit de Pâques se reverront dans l'autre monde. Au seuil de l'église, ils se donnaient tous des baisers.

Mais moi, que nul d'entre eux n'oserait embrasser, je ne serai revue par personne. »<sup>124</sup>

## **I.2.b. Symboles**

### **Soi comme vampire**

La réflexion sur la distance qui sépare le Je du milieu social qu'il veut intégrer s'articule aussi autour d'une construction symbolique qui fascine par sa polyvalence et son ambiguïté. Lorsque, pour décrire son statut social marginal et malheureux, la princesse d'*Isvor* emploie comme symbole-avatar un personnage aussi fascinant que le vampire, tout un

---

<sup>121</sup> La métaphore d'origine biblique, renvoyant à l'image de Jésus comme un pêcheur d'hommes, situe le désir de connaissance dans un projet spirituel qui allierait savoir et amour.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

imaginaire à la fois religieux et profane resurgit dans la narration du plus profond des âges, de l'atemporel, du mythe. Incontournable figure de la mythologie roumaine, le vampire est devenu au fur et à mesure des époques une image à visées multiples : religieuse, occulte, et sociale. La représentation du vampire chez Marthe Bibesco se fait à mi-chemin entre l'image traditionnelle, plus religieuse, des vampires des châteaux ou des manoirs, et l'image moderne, plus laïcisée des vampires humanisés, appartenant à toutes les couches sociales, passant presque inaperçus<sup>125</sup>. Entre la reprise d'une image archaïsante et l'humanisation moderne de celle-ci, le symbole du vampire chez Marthe Bibesco se veut une figure composée, plurielle et synthétisée qui vise à illustrer comment le Moi artistique de l'individu moderne (ici la princesse écrivaine) s'approprie des images et des concepts traditionnels au sein desquels elle peut ultérieurement opérer une mutation profonde. On analysera par la suite la façon dont le texte reprend le symbole du vampire pour en faire la projection intime d'un mal-être du Je, le mal d'un retour au pays qui ne garantit ni l'intégration sociale ni la communion spirituelle avec les Autres (les gens du pays restent des Autres, d'où le drame du « moi » de ne pas seulement se sentir différent des Autres, mais surtout redouté par les Autres).

Voyons donc comment la narratrice négocie l'insertion de cette figure dans le récit d'*Isvor*. Narration fondée en grande partie sur une composante mythique, *Isvor* attribue une place importante à la tradition légendaire, au sein de laquelle le vampire représente l'un des personnages les plus connus du folklore roumain. C'est dans ce contexte que la figure du vampire surgit comme une référence, pas loin même du lieu commun. Mais ce qui fait la particularité de la reprise d'un symbole aussi emblématique, c'est la reconversion de ce qui devrait représenter une image de l'Autre (un Autre effrayant et intangible) en une représentation du Moi qui se voit à travers le regard de l'Autre. Tout au long du récit on remarque d'ailleurs le besoin du Je de récupérer le point de vue d'autrui. Doit-on retrouver dans ce constant rappel à l'altérité une des « vérités » que le texte souhaite proposer au lecteur ? : retrouver l'union ou mieux dire la communion avec l'Autre semble possible uniquement à ce niveau purement symbolique et symbolisant, que l'écriture peut explorer grâce aux symbioses multiples des points de vue (celui du Je et celui de l'Autre). Si la communion avec les concitoyens semble compromise pour cette « fille prodigue », celle-ci témoigne pourtant du fait qu'à travers la littérature se dévoile un imaginaire commun, plus

---

<sup>125</sup> Notre interprétation du symbole du vampire chez Marthe Bibesco est amplement redevable à l'analyse complexe faite par Jean Marigny dans son livre intitulé *Le vampire dans la littérature du XXe siècle*, Paris, Éditions Champion, 2003, 383 p.

qu'une simple mythologie, un sens et une vision sur la vie que l'enfant du pays partage avec ceux dont elle s'est séparée par le passé. Valeurs communes et différentes coexistent dans ce Je qui narre sa dualité intrinsèque, la conscience d'être un Autre mais aussi un Analogue.

Une première occurrence de la figure du vampire dans le récit d'*Isvor*, vise à situer le symbole dans le cadre de la tradition légendaire d'un peuple qui a fondé d'une manière assez étonnante un syncrétisme fascinant à partir des croyances du christianisme, des expériences humaines transmises par le folklore et des superstitions devenues règles de vie. Tel est le contexte qui donne naissance à ce que l'on appelle un « mythe »<sup>126</sup>, un mythe du vampire qui acquiert le statut d'un savoir pour la communauté paysanne d'*Isvor*. Plus qu'un simple personnage solitaire, le mythe du vampire fait ressortir dans les consciences paysannes toute une typologie. À la communauté des paysans s'oppose une communauté de vampires, cette dernière menant son existence aux dépens de la première. Derrière les implications religieuses, la composante sociale surgit à l'aide de ce symbole du vampire comme prédateur et paria. Il se veut l'image concentrée de toutes les frustrations d'une couche sociale par rapport à un ordre qu'elle considère oppressif et à une hiérarchie qu'elle juge intangible :

« Il faut savoir qu'il est deux sortes de vampires : les visibles, qui n'ont l'air de rien, c'est-à-dire qu'ils ont l'air d'hommes comme les autres, et les invisibles qui sont des esprits.

Les vampires à face humaine, si l'on pouvait les voir nus, se reconnaîtraient à ceci qu'ils ont tous, à la base de l'échine, un petit commencement de queue d'animal. [...]

---

<sup>126</sup> A ce sujet voir l'ouvrage de Michael Bell, *Literature, Modernism and Myth : Belief and responsibility in the twentieth century*, qui définit le mythe en termes de « relativité » et « modernité » dans le sens où tout au long des premières décennies du XXe siècle les thèses kantienne (« the world is a construction of the human mind ») et hégélienne (« all culture develops historically so that the past is also, [...] another country ») démontrant un potentiel de relativisation (« potentially relativising recognitions ») coexistent avec d'anciennes habitudes que Bell qualifie comme « nationalistic, Eurocentric and scientific habit of thought. », in *op. cit.*, Cambridge University Press, 1997, pp. 9-10. Au positivisme d'Auguste Comte (qui « proposed a universal linear progress of culture ») il oppose la vision d'Oswald Spengler (*The Decline of the West*, 1918) qui envisage l'histoire dans une logique de la cyclicité, « a cyclic rise and fall ». *Ibid.*, p. 10. Voir aussi l'article de Julien Ries, « Le mythe, son langage et son message », qui insiste sur la fonction de vérité du mythe : « Dans le mythe, résume Ries, la recherche moderne voit, soit une explication de l'univers (A.M. Krappé), soit un ensemble de faits antérieurs à l'histoire (P. Lavedan, P. Commelin), soit un récit autour du sacré (E. Ortigues, J. de Vries, M. Eliade), soit une représentation collective d'origine sociale (É. Durkheim, V. Larock). », in *Mythe et Littérature*, Études réunies et présentées par Ernst Leonardy, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 10. La vérité du mythe est liée, selon Mircea Eliade, à sa capacité à construire des modèles qui se voient réactualisés grâce à des gestes rituels auxquels la tradition assigne une dimension sacrée : « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». [...] le mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc une « histoire vraie », parce qu'il se réfère toujours à des *réalités*. Le mythe cosmogonique est « vrai » parce que l'existence du Monde est là pour le prouver ; le mythe de l'origine de la mort est également « vrai » parce que la mortalité de l'homme le prouve, et ainsi de suite. », in *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 16-17. La vérité du mythe est alors attestée en fonction d'une référence à la réalité et, plus encore, à la création. Pour Eliade, comme le souligne Ries, « le mythe n'existe que dans la mesure où il révèle une réalité qui s'est pleinement manifestée comme créatrice et exemplaire, un événement primordial fondateur d'une structure du réel ou d'un comportement humain. », in *op. cit.*, p. 18.

La sage-femme, dans l'instant où ils naissent, peut tout au plus, si elle est bonne sorcière, déterminer le rang qu'ils occuperont dans le vampirisme.

– Toi, tu seras le vampire du lait ; toi, tu seras le vampire des vergers ; toi, tu seras le vampire des troupeaux ; ou le vampire des moissons ; ou le vampire des hommes...

Elle limitera, de cette manière, leur horrible puissance. [...]

Mais s'il arrive par malheur que l'un d'eux voie le jour sans l'aide de personne, sans qu'il y ait eu quelqu'un là pour nommer aussitôt l'objet de ses larcins, celui-ci deviendra le plus dangereux des vampires, le vampire indéterminé.

Il dérobera le lait de la vache, le foin des granges, l'amour de la femme, la fleur de l'arbre à fruits, la gaîté des enfants et le peu de joie qu'ont les hommes. »<sup>127</sup>

Cette classification des vampires montre comment l'élément chrétien a été parfaitement intégré dans un système de croyances, qui s'alimente à la fois d'une nourriture spirituelle et d'une nourriture terrestre. L'un des traits démoniaques par excellence, la « queue d'animal », s'ajoute aux autres signes capables de révéler ces créatures cachées :

« Outza m'a dit : 'Regarde bien leurs visages ; si tu vois parmi eux une face pâle, des paupières rouges, une bouche qui tressaille quand partiront les coups de fusil, tu sauras que ce sont des signes...' »<sup>128</sup>

L'aspect cadavérique du personnage comme signe de son identité terrible, est commenté par Jean Marigny lorsqu'il insiste sur l'importance du thème de la mort dans le discours sur le vampire<sup>129</sup>. La nature duelle de ces créatures, des morts-vivants, à la fois morts et vivants, traduit les hantises humaines les plus profondes liées à l'inconnu de la mort et à l'injustice de la vie. À la fois philosophie et pratique, le culte de la mort s'affirme comme une réalité complexe dans la vie des habitants d'Isvor, une société qui ne considère guère ceux qui sont partis dans « un éternel voyage » comme de simples cadavres, mais comme des âmes pour lesquelles les vivants se doivent de préserver un cadre : les lieux (cimetières, pierres tombales), les vêtements de deuil, le linceul, le cercueil et les rituels (objets, plantes, gestes, paroles, musique). Toute une tradition impressionnante par ses détails et ses formes d'expression prouve à quel point le thème de la mort préoccupe depuis toujours l'être humain. Le symbole du vampire devient ainsi une matérialisation de la peur légitime de l'être quant à la méchanceté humaine et à l'injustice de la vie en général :

« Tant qu'ils vivent, on n'a pas de pouvoir sur eux. [...]

---

<sup>127</sup> *Isvor, le pays des saules*, pp. 86-87.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>129</sup> Jean Marigny, *op. cit.*, p. 209.



Les voir dans l'église, à la lumière du cierge de Pâques, ne peut servir qu'à les marquer, pour se défaire d'eux quand ils ne seront plus, mais pas avant. On ne les tue que morts !

Voilà les superstitions d'un peuple intelligent qui désespère de la justice humaine, qui sait que les voleurs d'âmes ne se laissent point attraper, et que nous ne pouvons jamais rien contre ceux qui nous prennent notre vie. »<sup>130</sup>

Le symbole du vampire permet la figuration de l'éternel combat contre le Mal, qui subsistera toujours en dehors de la vie et de la mort. Contre un tel ennemi, les armes ne peuvent nullement être conventionnelles : les rituels païens intégrés aux pratiques religieuses créent dans la vie des gens d'Isvor un mode de vie pour lequel le fantastique et le symbolique ne sont que des vérités de tous les jours.

La méthode du pieu utilisé pour percer le cœur du vampire s'y retrouve.

« Un sûr moyen existe de savoir alors si l'être qui nous tourmentait pendant sa vie était ou non un vampire, et pour l'empêcher de nous nuire encore lorsqu'il aura passé du monde des hommes malfaisants dans celui des esprits mauvais. Il faut aller dans le cimetière deux heures avant l'aurore, ouvrir sa tombe quand la terre qui la couvre est encore fraîche, et planter un pieu à l'endroit du cœur.

Si le sang jaillit rouge, c'est qu'on aura percé le cœur d'un vampire. »<sup>131</sup>

Et lorsque la pratique chrétienne de la prière adressée non pas à Dieu, mais à une divinité mythologique, comme le « Saint-Georges des vaches »<sup>132</sup>, s'accompagne de gestes et de paroles magiques voués à « éloigner les mauvais esprits »<sup>133</sup>, la princesse nous décrit un véritable spectacle de rituels dont les sources demeurent si difficilement reconnaissables que l'expérience vécue remplit ses zones d'ombre grâce à l'imaginaire fantastique. Comme le texte nous le dit dans un passage remarquable, le grand danger dans toute quête du savoir c'est le mépris et la superficialité de l'entreprise humaine lorsque l'on désire connaître l'Autre.

« Les explications d'Outza commencent par n'être pas claires. C'est ma faute, car je l'ai mal questionnée, en partant d'une idée que je me suis faite, et qui est fautive, justement parce qu'elle est trop simple. Rien n'est si simple que cela dans la nature et dans le monde primitif des hommes qui la connaissent comme nous ne la connaissons jamais.

---

<sup>130</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 86.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>132</sup> Cette « divinité des étables » est présentée comme le « patron des troupeaux », le dieu gardien du plus cher trésor des paysans, le lait, mais surtout un personnage unique car né d'une réalité et d'un imaginaire spécifiques, notamment celles du pays d'Isvor. « Il ne s'agit plus ici du chevalier de Cappadoce, Thésée chrétien qui délivre sa princesse du monstre inévitable attaché aux princesses, mais bien d'un bouvier à cheval, bon génie des bêtes à cornes, protecteur des sources du lait, 'Saint-Georges des vaches', comme on l'appelle ici. », *Ibid.*, p. 152.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 152.

La simplification commence quand on prête aux choses et aux êtres cette attention distraite qui ne se donne pas, ce regard sommaire des gens qui savent lire et qu'afflige une inguérissable myopie, née de l'abus des livres et des connaissances abstraites.[...].

Mais après bien des questions oiseuses qui n'amenent naturellement que des réponses évasives, j'ai fini par obtenir d'Outza, en m'ingéniant à ne plus substituer ma pensée à la sienne, le récit de ce qui se passe véritablement cette nuit dans les campagnes. Cela tient de la magie et ne relève nullement du code pénal. »<sup>134</sup>

Mythologie spectaculaire et sorcellerie bienfaitrice s'avèrent être les seules armes de dissuasion et de protection contre le plus grand danger pour la communauté, le pillage du lait. Comment combattre un ennemi invisible et beaucoup plus puissant que soi ? Comment combattre « la prière des Vampires »<sup>135</sup> sinon par d'autres paroles magiques ? Ce qui retient surtout l'attention du lecteur dans cette pratique fabuleuse, serait à notre avis l'emploi de certains symboles à signification particulière. Référence est faite ici aux symboles du « lait », de la « rosée » et du « sang ». Si dans la plupart des représentations du mythe du vampire l'obligation de boire du sang reste une caractéristique notoire<sup>136</sup>, dans le récit d'*Isvor* le symbole du sang est uniquement sous-entendu. Allusion peut être faite notamment à la symbolique relation socio-économique du maître exploiteur qui absorbe le sang / la vie de son sujet. Par ailleurs, Jean Marigny souligne la dimension symbolique du sang, symbole très puissant qui révèle une complexité singulière lorsqu'il se retrouve mis en rapport avec d'autres symboles :

« Dans la tradition légendaire d'Europe centrale, cette nourriture était plus spirituelle que matérielle. Le sang étant plus ou moins considéré comme le siège de l'âme, le vampire, en absorbant le sang de ses victimes, était censé s'emparer de leur âme et les vouer ainsi à la damnation. [...] Dans la littérature fantastique du XXe siècle qui, pour des raisons de vraisemblance, doit laisser une place plus grande au rationalisme, et où l'influence de la religion est moins essentielle, le sang tend à redevenir une simple nourriture matérielle. Certains auteurs établissent même un lien entre le sang et le lait maternel. »<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 152-153.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 154 : la narratrice reprend la prière des Vampires récitée par Outza décrivant la façon dont les vampires, traînant une toile à travers des champs, ramassent la rosée de l'herbe en provoquant par la suite la maladie des vaches touchant ce pâturage desséché. Au profit du malheur du bétail des hommes, les vaches des vampires grossissent et embellissent. L'image de ces vampires qui s'enrichissent aux dépens des paysans rentre dans le cadre d'un discours à forte connotation sociale, sur laquelle on va insister dans les pages qui suivent.

<sup>136</sup> Dans son livre, Jean Marigny observe qu'à travers les diverses reprises du mythe du vampire au XXe siècle, trois « conditions minimales » restent comme les caractéristiques universelles et incontournables permettant à identifier un vampire : « l'obligation de boire du sang, la crainte de la lumière du soleil et la contamination des victimes. », Jean Marigny, *op. cit.*, p. 146.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 196.

Dans *Isvor*, c'est le symbole du lait qui s'impose, prédominance justifiée par l'un des besoins les plus primaires des hommes, celui de se nourrir, au sein d'une société pour laquelle ce produit constitue une matière première vitale. Le lait pour les êtres et la rosée pour la nature, voilà ce dont la communauté campagnarde craint de manquer et ce qu'elle chérit comme un don divin. Exigence matérielle et spirituelle, dans un pays « souvent menacé de sécheresse, la rosée abondante qui se pose mystérieusement la nuit sur la campagne, semble aux hommes une émanation divine. »<sup>138</sup> Source de vie par excellence, l'eau sous cette forme, éphémère et indispensable à la fois, devient un élément prisé tant par les jeunes filles « pour composer les charmes d'amour » que par les vampires pour leurs « maléfices »<sup>139</sup>. Grâce à sa nature ambivalente, le symbole s'apprête à montrer la double finalité de toute action terrestre : le bien de quelqu'un sera le mal de quelqu'un d'autre. À l'aube du XXe siècle, le récit de Marthe Bibesco lance le débat sur la difficulté des rapports humains, tout en dénonçant l'égoïsme de l'individu. Bien que son symbole du vampire soit ancré dans la tradition, Marthe Bibesco rompt avec le modèle du héros romantique, condamnant son individualisme et son auto-isolation. Le texte tout entier ne fait que combattre cette solitude infligée au Moi, terrible héritage d'une époque passée. Car un phénomène caractéristique pour le XXe siècle est, d'après Jean Marigny, celui d'une « relativisation du bien et du mal » ce qui engendrera à travers l'image du « vampire justicier » une « inversion des valeurs » après la deuxième guerre mondiale<sup>140</sup>. Concernant l'œuvre de Marthe Bibesco les valeurs deviennent relatives car problématiques. Ce qui semble compter pour l'écrivain, c'est le fait de chercher le fonds commun qui se trouve à la base de toute expérience humaine, et d'essayer une approche compréhensive qui vise à écarter le concept de « jugement ». Éviter tout jugement, de quelque nature que ce soit, serait un premier pas que le Je s'efforce d'imposer. La volonté de l'entreprise se heurte pourtant à la lucidité et à la conscience qu'on est tous des juges de

---

<sup>138</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 154.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 154 : « C'est par la rosée que le mystère de la transsubstantiation du lait en eau s'opère. Cet acte de sorcellerie est accompagné de paroles qui ont pour effet d'ôter le lait à la vache du voisin pour le donner à sa propre vache, de soustraire au prochain ce qu'on désire pour soi-même, opération mentale dans laquelle se résume, en fait, la plupart des prières humaines, puisqu'on n'est jamais seul à souhaiter une chose souhaitable, puisque toute possession, puisque tout gain, puisque toute victoire qu'on demande ne peuvent être prélevés que sur autrui, obtenus que sur quelqu'un ! »

<sup>140</sup> Jean Marigny, *op. cit.*, p. 255 et p. 253. Marigny note que « [...] les normes éthiques du XIXe siècle présupposent que les vampires sont des créatures démoniaques, que leurs ennemis sont de vrais serviteurs de Dieu et des défenseurs de l'humanité, et que le combat qui s'instaure entre eux est parfaitement justifié. L'exécution sommaire du vampire apparaît comme un châtement amplement mérité dont le bien-fondé ne souffre aucune discussion. Pourtant dès le début du XXe siècle, cette vision quelque peu simpliste et manichéenne est parfois remise en question. » (p. 253)

quelqu'un d'autre. Et puisqu'il est dans la nature humaine de juger autrui, et puisqu'il y a autant de verdicts que d'hommes, comment prétendre proférer une vérité ultime ?

Un épisode clé pour cette double vision qui traverse le texte reste celui qui met en scène le personnage d'Anica de Ione, cette femme d'une beauté à part, atteinte par la tuberculose et dont la mort imminente inspire à la communauté le sentiment d'une punition méritée, alors que la narratrice plaint le sort injuste d'une belle femme dont la disparition sera autant un gâchis qu'une délivrance :

« Pauvre Ève tuberculeuse en qui s'est trompée l'infaillible nature !

Être aimée des hommes, les reproduire, – elle a eu autant d'enfants qu'elle en pouvait avoir : cinq à vingt-deux ans, – être rouée de coups et mourir d'épuisement, voilà quelle fut sur la terre la part de la jeune femme Anica, tels sont les souvenirs qu'elle emporte au pays des ombres.

Son sort ne serait-il pas celui de toutes les femmes qui ont sur la terre un visage doux et sans défauts, s'il n'existait, par ailleurs, pour protéger leur faiblesse, un ordre social solidement établi, la famille, les gendarmes et ces institutions qui sont comme des écluses et permettent de régulariser le cours furieux de l'instinct ? [...]

Anica était de ce petit nombre, dans un endroit du monde où la peur du gendarme n'a pas encore prévalu. »<sup>141</sup>

La maladie d'Anica comme châtement terrestre ne fait que préfigurer le sort cruel de ceux qu'on craint être des vampires. La nuit de Pâques, à la lumière des cierges, l'aspect cadavérique de son visage et son sourire forcé inspirent à la princesse les pires craintes pour le sort *post mortem* de ce corps condamné pour sa beauté :

« Elle est très blanche à la lumière du cierge, mais on dirait qu'elle a pleuré récemment, car ses paupières sont d'une couleur plus vive que ses lèvres. [...]

Que vient-elle faire ici, mon Ève tuberculeuse, ici où l'on nous promet à haute voix la résurrection de la chair ? Est-ce qu'elle entend ? Elle semble ne pas voir. On dirait qu'elle a peur de quelque chose ou de quelqu'un... Je ne suis pas seule à la regarder.

Quand Anica sera morte, bientôt, lequel des hommes, laquelle des femmes assemblés ici ira de nuit avec un pieu crever son pauvre cœur insensible, son cœur sans défense ? »<sup>142</sup>

Dans le même sens de la relativisation des valeurs, une idée clé joue un rôle particulier, celle de la damnation. Outza explique à la princesse :

« On naît vampire ! Ceux qui le sont furent destinés à l'être, dès avant leur naissance. C'est cela qui est terrible, cette impossibilité pour eux d'être autre chose, même s'ils le voulaient... »<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 45.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 86.

Jean Marigny remarque que, du point de vue de la conception traditionnelle, « le passage de l'humanité à l'état de vampire était irrémédiable »<sup>144</sup> et que la damnation dont ces créatures sont victimes leur est imputée comme une faute capitale. Mais dans la conception moderne, l'idée de damnation justifie un discours qui met en avant le côté victime du vampire : victime du destin aussi implacable que la justice humaine. « Dans cette conception du 'vampire malgré lui', qui est plus une victime qu'un bourreau, l'idée de châtement n'a plus de sens »<sup>145</sup>, observe Jean Marigny. On retrouve cette perspective dans le roman de Bibesco, où les victimes et les bourreaux changent souvent de place. À tour de rôle, personne n'échappe à la catégorisation ni au jugement d'autrui.

Le symbole du vampire dans la vision des habitants d'Isvor comporte tout d'abord une dimension sociale. Dans la tradition du XIXe siècle, la démarcation par la classe sociale est un élément incontournable. Issu de la noblesse, le vampire, dont l'influence d'un personnage comme le Dracula de Bram Stoker reste représentative pour la mythologie balkanique, préserve au XXe siècle cette composante aristocratique :

« C'est Polidori qui avait inauguré ce qui allait devenir une tradition avec Lord Ruthven, aristocrate cynique et débauché qui était le double parodique de Byron. Les successeurs de Polidori ont suivi son exemple en mettant en scène des vampires de sang noble comme Sir Francis Varney, la Comtesse Millarca von Karnstein alias Carmilla, le comte Dracula et le comte Verdalek. »<sup>146</sup>

Si l'on devait placer l'image du vampire dans l'espace littéraire imaginé par Marthe Bibesco, elle serait sûrement à situer quelque part à mi-chemin entre la vision traditionnelle du vampire légendaire, doté d'une aura mythique, inhumain, « marginal et inaccessible », et le vampire moderne, « démythifié, banalisé et humanisé », un de « nos semblables »<sup>147</sup>. Marigny regroupe au sein d'une catégorie qu'il nomme « le vampire humain » tous les personnages du XXe siècle qui, sans être des créatures surnaturelles « s'apparentent aux vampires soit parce qu'ils s'identifient à eux, qu'ils se font passer pour tels ou qu'ils agissent vis-à-vis des autres comme des parasites ou des prédateurs »<sup>148</sup>. Au sein de cette catégorie, le critique délimite une sous-catégorie que l'on pourrait baptiser le vampire « métaphorique » (dénomination qui traduit ici le concept de « prédateur »<sup>149</sup>) qui réunit « des personnages qui s'épanouissent au dépens des autres, soit parce qu'ils exercent sur eux une autorité, soit parce qu'ils les

---

<sup>144</sup> Jean Marigny, *op. cit.*, p. 150.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>149</sup> *Ibid.*, Voir p. 171.

exploitent comme des parasites »<sup>150</sup>. Au début du XXe siècle, le récit d'Isvor préserve une dynamique sociale propre au siècle précédent, car la communauté d'Isvor vit selon les règles d'un système féodal. Le statut d'aristocrate que le Je doit porter comme un fléau place celui-ci dans une position de solitude imposée et de double isolement (par la situation sociopolitique et par l'emplacement géographique). Le château de la princesse reprend l'idée d'une île isolée au milieu d'un espace en harmonie :

« Je resterai dans mon jardin, séparé des leurs par des murs [...].

Sommes-nous sortis du pacte il y a plusieurs siècles ? En avons-nous jamais fait partie ? Depuis combien de temps sommes-nous riches ? »<sup>151</sup>

Le sentiment d'exclusion et de séparation, symbolisé par la métaphore du jardin entouré de murs, est d'autant plus accentué que la construction rhétorique oppose au climat de connivence des paysans la solitude à laquelle la princesse se sent injustement condamnée en raison de sa condition sociale. Sans le vouloir et en dépit de ses efforts de rapprochement, la princesse se retrouve au milieu d'un conflit entre deux mondes irréconciliables : le riche aristocrate/propriétaire et le paysan exploité, le monde des innovations, du développement, du nouveau et le monde conservateur des traditions, une organisation moderne contre un ordre archaïque, enfin l'éternel conflit entre « le nouveau » et « l'ancien ». Dans cette logique, l'image du riche propriétaire comme incarnation diabolique ne surprend personne, surtout lorsque le maître (re-)vient depuis l'étranger, avec le désir de changer l'ordre des choses. Situé en dehors des normes et des règles de la communauté, celui qui est perçu comme l'étranger devient une menace, il est l'intrus qui subvertit. N'oublions pas que l'une des caractéristiques les plus redoutées des vampires est leur pouvoir de contamination. Jean Marigny décrit d'une manière très révélatrice cette optique dominante du XIXe siècle sur le vampire aristocrate :

« Il est l'incarnation même de la subversion et il constitue une menace à la fois pour l'ordre social et l'ordre divin. [...] Le XXe siècle a conservé cette image du trublion qui s'introduit subrepticement au sein du tissu social pour le subvertir en l'adaptant à ses préoccupations du moment ».<sup>152</sup>

On peut ainsi conclure que Marthe Bibesco emploie la figure du vampire dans ses deux sens majeurs : d'un côté, dans le sens d'un imaginaire légendaire amplement symbolique qu'engendre la simple mention du terme dans le texte et soutenu par l'explicite insertion dans le récit d'un savoir culturel (folklorique) spécifique sur les vampires ; d'un autre côté, comme

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>151</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 32.

<sup>152</sup> Jean Marigny, *op. cit.*, p. 274.

une figure appropriée et métaphorisée, symbole du prédateur, *alter ego* de la femme fatale ou du maître riche. À ces deux perspectives, s'ajoute une troisième qui est celle du Moi, d'une « auto-vampirisation » : des sentiments de culpabilité et de désespoir engendrent une lucidité suraiguë du Je.

« Entre nous et les vampires du lait qui font tarir le sein des vaches, la différence est petite. Nous sommes les ennemis de ce que ces gens aiment le plus au monde, leur bétail, source vivante de bien-être, assurance contre la faim.

Je me vois soudain telle que j'apparais à leurs yeux, maîtresse de la forêt et de la scierie, ce qui veut dire maîtresse du bois dont sont faits l'enclos, la maison et la chaleur de la maison, le berceau, le lit, la charrette et le cercueil ; maîtresse de l'eau qui fait tourner la meule ; maîtresse de l'herbe et par conséquent du lait des vaches et de la force des bœufs, type accompli du Vampire indéterminé !

J'ai fait sagement d'éloigner de moi, pendant la messe de Pâques, le cierge qui pouvait éclairer mon visage... »<sup>153</sup>

Car lors de la messe nocturne de Pâques, un cierge allumé dans les mains, le visage des vampires se dévoilent. La lumière, ici de provenance divine, est le seul outil pour démasquer l'intrus monstrueux :

« Révélation des visages. A chacun la lumière ôte son masque.

L'homme qui porte un cierge à la main s'éclaire. Il n'y verra pas davantage, mais il sera vu.

J'éloigne le cierge de mon visage autant que je le puis, pour mieux voir les leurs. [...]

Outza m'a dit qu'à la lumière du cierge de Pâques, qui est une lumière divine, je pourrai voir les vampires, et je crois que je les verrai. »<sup>154</sup>

La lumière du cierge intègre une vision plus large qui traverse le texte, celle d'une véritable poétique du regard, car la lumière facilite la vue, en s'ajoutant à un autre symbole clé des romans de Marthe Bibesco, celui du miroir.

« Je partage depuis longtemps, sans le savoir, la croyance aux vampires d'Outza et de son peuple.

Je sens qu'il y a des êtres qui détruisent le bonheur autour d'eux, qui dessèchent les idées, font mourir les sentiments et qui possèdent le don singulier de défigurer ce qu'ils regardent. Il fut un temps où je me surprénais à passer mes mains sur mon visage pour connaître s'il y naissait des monstruosité, et sur mon cou pour savoir s'il n'y poussait point de goitre, tant je subissais l'influence de personnes qui ne m'aimaient pas, tant était forte l'impression que je ressentais d'avoir été mal vue, regardée de travers et trouvée laide, ce qui équivaut à l'être. »<sup>155</sup>

Cette peur d'un danger qui gît en soi, d'une pathologie affreuse (que l'on retrouve aussi dans le récit du *Perroquet Vert* dans l'idée de la prédestination terrible de l'amour

---

<sup>153</sup> *Isvor, le pays des saules*, pp. 163-164.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pp. 85-86.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 87.

incestueux) est transmise d'abord à travers la condition malheureuse du maître solitaire : le Je comprend que, si on ne le voit même pas comme une femme, c'est parce qu'avant tout et surtout on le voit comme le maître. L'image de l'intrus revient alors comme une obsession:

« Les garçons d'écurie s'esclaffent. Tout à coup, l'on me voit ; les rires s'arrêtent : je suis pour eux le maître, c'est-à-dire quelqu'un de triste et de terrible, dont le seul aspect suffit à refouler la gaieté dans les gorges, une espèce de Philippe II qui ne peut pas comprendre pourquoi les autres rient. »<sup>156</sup>

Et lorsque la princesse veut intervenir pour changer l'état des choses, pour corriger les erreurs, les injustices de la perception d'autrui, ses efforts vont lui valoir une nouvelle appellation amère, celle de « Sauveuse manquée ». Ses exploits humanitaires échouent et l'inutilité de ses missions est ironiquement illustrée par la dénomination de « Providence du pays »<sup>157</sup> :

« Je ne pourrai rien faire pour Sitza... Mais placée comme je suis, quand donc ai-je pu faire quelque chose pour quelqu'un ? [...] Maintenant je sais que ces pauvres gens ne doivent rien attendre de moi, et même qu'ils en pourraient tout craindre. »<sup>158</sup>

Le désir de faire du bien devient lui aussi un moyen de subversion, et « l'histoire de l'Aveugle » en est une bonne illustration : dans cet épisode, l'aide et les faveurs portées à la famille d'un aveugle seront vite converties par le bénéficiaire en source de profit malhonnête. Les réflexions du Je mettent en avant la thèse déjà mentionnée du danger de subversion que tout geste de l'intrus contient. Intervenir (même si l'intention est bonne) équivaut à perturber un ordre, une logique :

« En y réfléchissant [sur son œuvre de charité], je n'avais pas fait grand'chose. Ce qu'on attendait de moi la première fois que j'étais venue, c'était que je fisse pour l'aveugle comme il avait été fait pour Bartimée par le Seigneur :

– «Que voulez-vous que je fasse pour vous ? L'aveugle lui répondit : Maître, que je voie ! Jésus alors lui dit : Allez, votre foi vous a sauvé ! Et aussitôt il vit, et il le suivait dans le chemin. »

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 206. Le récit nous raconte la triste histoire de Sitza, une enfant adoptée par le cabaretier Grégoire, « le plus riche homme d'Isvor » (p. 202), et qui, grâce à des cérémonies secrètes d'exorcisme, a amené la joie dans la famille de ses parents adoptifs, notamment la guérison de la stérilité de la femme de Grégoire. Une fois la famille élargie de leurs propres enfants, l'orpheline devient victime de l'abus paternel et d'une maladie terrible, l'épilepsie. L'épisode de l'enfant qui cherche refuge sous le toit de la princesse est touchant. La fragilité de cet être sans défense fait ressortir ici la cruauté de certains et l'impuissance des autres : « Mais hier soir, comme un pauvre oiseau de nuit, attiré par la lumière se heurte contre la vitre, une forme tremblante est venue frapper à la porte éclairée de la terrasse, et s'est brusquement évanouie entre les pots de fleurs. [...] Je l'ai fait porter sur un lit. Sortie de son évanouissement, elle a gardé un silence obstiné. Ce n'est pas la première fois qu'un enfant révolté vient chercher asile ici ; et toujours, ils se sont tus... Il faut que je les devine. [...] Vers onze heures du soir, son père adoptif est venu la chercher. Sans faire de résistance, elle s'est laissée emmener par lui. » (p. 204)



Eux, ils croient autant qu'on peut croire, autant que quiconque a jamais cru ; ils sont prêts pour le miracle. Mais moi qui me suis mêlée de les guérir, n'ai-je pas rendu leur foi inutile ? »<sup>159</sup>

Après l'épisode où essayant d'aider un enfant orphelin souvent malade, Ghitzica, qui à cause de son statut privilégié et de la pension versée par la princesse devient l'objet de disputes au sein d'une famille qui commence à le voir comme un billet de loterie, la princesse conclut sur ses bienfaits :

« Il est avéré que je ne peux ni guérir les épileptiques, ni rendre la vue aux aveugles, ni servir de mère aux orphelins, toutes choses qu'on attendait de moi et que je n'ai pas faites. »<sup>160</sup>

La même idée revient dans le texte, lors du voyage à Imoassa, une localité qui souffre d'une sécheresse dévastatrice, et où l'on interprète la visite de la princesse comme un signe prémonitoire d'une pluie tant attendue. Mais la pluie longtemps désirée prendra pour ce pauvre village les aspects d'un orage aussi ravageur que la sécheresse :

« Personne ne semble douter de mon pouvoir de guérison, aussi longtemps que je ne l'exerce pas. Même on m'en prête un autre. Les gens croient, dans ce village, que ma présence amènera la pluie. [...]

– Vous, Pitts, vous vous demandez toujours pourquoi nous ne faisons rien pour eux ? C'est parce qu'ils n'attendent de nous que des miracles, et c'est difficile d'en faire ! »<sup>161</sup>

Prenant comme point de départ le symbole du vampire, le Je dévoile les facettes multiples de ce qui pourrait être interprété tant comme un combat extérieur qu'intérieur (avec les démons des Autres et avec ses propres démons). Dans le conte d'*Isvor*, l'image traditionnelle du monstre démoniaque évolue vers la figure tragique, moderne, du héros qui remet en question les rôles de prédateur et de victime, qui deviennent ambigus et interchangeables. Et si l'on considère l'idée de cette écriture nocturne que pratique la princesse, dont la mention suit l'un des épisodes sur les vampires, (« J'écris vite... J'écris la nuit sur ce qui se passe cette nuit même. »<sup>162</sup>) l'on ne peut s'empêcher de penser aux vampires artistes, ou mieux dire à l'artiste vampire dont parle Jean Marigny. Cette forme très moderne du vampire « énergétique » ou « psychique »<sup>163</sup> selon la terminologie de Marigny, celui capable de « soustraire à distance »<sup>164</sup> l'énergie vitale de sa victime, comporte des représentations littéraires de peintres, sculpteurs ou écrivains. Marigny souligne que l'un des

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 223. Ici la distance ironique repose sur le parallèle inégal entre la royauté humaine et la royauté divine incarnée par le royaume sur terre de Jésus-Christ.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>163</sup> Jean Marigny, *op. cit.*, p. 156.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 156.

premiers vampires « psychiques » de la littérature du XXe siècle, le protagoniste de *The House of the Vampire* de G. S. Viereck, Reginald Clarke, est « un écrivain qui exerce une forme très particulière de plagiat en soutirant directement de l'esprit de ses victimes les idées de romans, de nouvelles ou de poèmes qu'il s'approprie. »<sup>165</sup> Dans le récit de Marthe Bibesco le symbole du vampire s'avère très expressif tout en gardant les proportions d'une figure employée comme un adjectif et non pas comme sujet de la narration. Ainsi le concept du vampirisme artistique, dans le sens purement symbolique d'une écriture qui puise sa substance dans un vécu et un savoir qui serait celui des autres, peut être envisagé pour *Isvor*, surtout lorsque le « je » témoigne d'une soif de savoir à la fois égoïste et penchée vers autrui.

Dans la « Chambre de Justice improvisée »<sup>166</sup> à la mairie d'Isvor, la princesse assiste aux procès du « juge de paix ambulant de la région »<sup>167</sup> :

« Ma présence inexplicable pourrait inquiéter les plaignants, les accusés et leurs témoins, tous gens qui me connaissent. [...] »

Oh ! loup parmi les moutons, chat parmi les souris, épouvantail que je suis ! Quelquefois je contemple dans le miroir ma tête de Méduse : est-ce possible qu'avec ce contour indécis des lèvres et du menton, avec la douceur involontaire d'un regard qui ne va pas loin, je puisse leur sembler redoutable ?

Ma présence, qu'elle soit dissimulée derrière le poêle ou non, ne manquera pas de leur être signalée, et de jeter le trouble dans leurs pauvres consciences. Je le sais, mais j'en cours le risque. J'ai soif de m'instruire et de les connaître : une occasion s'offre à moi, je la saisirai... »<sup>168</sup>

### **Soi comme Méduse : l'Autre et le regard**

Le symbole du vampire accompagne l'apparition d'une autre figure mythique qui est celle de Méduse. D'ailleurs, dans son étude, Jean Marigny remarque le possible rapprochement entre les deux figures, car la mythologie gréco-latine offre de multiples variantes lorsqu'il s'agit de personnifier le thème de la femme fatale :

« Parmi les créatures de la mythologie qui sont assimilés aux vampires, on peut citer le personnage de Méduse dont C. L. Moore s'est manifestement inspirée pour *Shambleau*, le vampire extraterrestre, les sirènes dont les femmes-fleurs de Clark Ashton Smith sont une extrapolation, ainsi que les Amazones qui, dans le roman de Andrew Neiderman, *Love Child*, sont des vampires psychiques. »<sup>169</sup>

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>166</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 133.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>169</sup> Jean Marigny, *op. cit.*, p. 155.

Le surgissement de la figure de la Méduse dans les récits de Marthe Bibesco ne peut être anodin. La simple mention de ce nom à l'intérieure d'une écriture débattant du rapport entre l'identité et l'altérité, prend beaucoup de sens. Car, dans un texte qui se nourrit de l'ambiguïté et qui prône à maintes reprises ses sources hellénistes, comment pourrions-nous prendre à la légère le surgissement de la figure mythique la plus sollicitée ?<sup>170</sup> Sylvain Détoç souligne la nature contradictoire des nombreuses occurrences littéraires du symbole de la Gorgone Méduse :

« [La Méduse] est une figure fascinante, donc fréquente, mais excessivement fuyante. Si son regard légendaire fige le vivant, elle ne saurait en aucun cas se laisser figer. Elle est aussi insaisissable que les tentacules gélatineux de l'animal homonyme ou les couleurs visqueuses dont sa chevelure grouillante est envahie. Conformément à sa nature serpentine, elle se glisse, elle se faufile entre les lignes du texte littéraire, où elle ne laisse sur son passage qu'une trace onomastique, esseulée et ténue, voire la mention de quelques motifs qui lui servent d'attributs principaux : cheveux reptiliens, regard pétrifiant. Et c'est tout. »<sup>171</sup>

Figure à succès, presque jamais explicitée, ni narrée, la Méduse conserve dans le texte par son unique nomination son ambiguïté et son pouvoir :

« Mais c'est dire d'emblée combien la simple nomination de cette 'femme fatale' auréolée de serpents suffit à irradier dans l'ensemble du texte un symbolisme puissamment suggestif. »<sup>172</sup>

La figure mythique de la Méduse oriente donc notre interprétation vers la dimension visuelle qui est primordiale. Comment la narration englobe-t-elle ce qui est à la base simplement et entièrement une image ?

L'irruption de cette figure dans le texte de Marthe Bibesco va dans le sens du choix esthétique ambivalent de l'épopée grecque, celui du paradoxe visuel d'une « tête sans visage »<sup>173</sup>. Si les représentations modernes insistent sur les détails de ce visage, la vision grecque décide du contraire, remarque Sylvain Détoç :

« Car dans l'épopée grecque, l'image céphalique de la Gorgone, que le poète s'évertue à animer et à rendre visible dans l'imagination de son auditoire, est paradoxalement une image *évidée* autant qu'*évitée*.

Ni le Pseudo-Hésiode, ni Homère ne fournissent une description satisfaisante du faciès gorgonéen, alors que le genre épique se prête volontiers à des longues séquences descriptives et que la divinité

---

<sup>170</sup> Le livre de Sylvain Détoç sur la figure de la Méduse nous a été d'une grande utilité pour le déchiffrement du symbole mythologique : *La Gorgone Méduse*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Figures et mythes », 2006, 318 p.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 27.

est annoncée en des termes qui mettent l'accent sur l'aspect spectaculaire de la théophanie. [...] Mais, quand il s'agit précisément de la Gorgone, et c'est là une constante dans la littérature grecque, aucun élément du visage n'est exposé. [...]

C'est donc paradoxalement à une tête sans visage que l'on a affaire dans les épopées homériques et hésiodiques, là où l'on s'attendrait au contraire à une cascade de détails. »<sup>174</sup>

Pour expliquer ce paradoxe Détoc reprend la thèse de l'helléniste Françoise Frontisi-Ducroux<sup>175</sup> qui voit dans cette « impossible description »<sup>176</sup> (où comme on l'explique ailleurs une description qui s'éparpille « vers la périphérie, autour d'un centre vide ») « la seule figure qui relève chez les Grecs d'un tabou verbal'. La parole a beau aller en général plus loin que l'image, dans le cas de cette figure mythique, les mots ne suppléent pas au tabou visuel. »<sup>177</sup> Figure de l'absence, la Méduse se veut en même temps une représentation du « non-visible »<sup>178</sup> et de « l'inexprimable »<sup>179</sup>. Sa fonction dans le texte est, selon Détoc :

« [...] de raconter l'inénarrable, de représenter l'irreprésentable, aux limites des possibilités de tout langage intelligible. Elle est généralement reléguée en marge de la page dans la catégorie du sens figuré. Aussi est-ce dans le mouvement du glissement sémantique instauré par la comparaison ou le trope qu'il faut tenter de la saisir, en se montrant attentif au contexte qui favorise l'irruption de la résurgence mythique. »<sup>180</sup>

Dans le récit d'*Isvor*, la scène qui fait appel à la figure de la Méduse nous précise la volonté de la princesse de se cacher, pour assister aux procédures judiciaires concernant les habitants de son domaine. Assister à une scène en tant que Méduse signifie ici témoigner de son absence. La figure mythique devient un symbole de l'impuissance car la princesse n'a pas le pouvoir d'agir effectivement sur les autres. Son seul attribut est celui de causer la panique car elle représente l'élément inopiné et inconnu. C'est pour cette raison que sa simple présence suffit à perturber les esprits. Une présence absente ou une absence présente, observateur et observé, des rôles interchangeables dans un fragment hautement significatif car l'auditoire se retrouve dans une cour de justice improvisée ! Tout n'est qu'« improvisation », car la scène se déroule comme un spectacle pour un spectateur qui désire contempler un show. La cour est une scène où se déroule la vraie vie, et cette fois le regard de la Méduse n'est pas vide car il cache le regard du lecteur.

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>175</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, « La face interdite », *Du Masque au visage, Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1984, pp. 65-68.

<sup>176</sup> Sylvain Détoc, *op. cit.*, p28.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>178</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, *Du Masque au visage, op. cit.*, p. 68, cité par Sylvain Détoc, *op. cit.*, p. 14.

<sup>179</sup> Sylvain Détoc, *op. cit.*, p. 34.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.34.

La Méduse se veut l'expression d'un interdit visuel. Sylvain Détoç donne comme exemple *La Goutte d'Or* (1985) de Michel Tournier dans laquelle l'écrivain condamne « l'importance hypertrophiée de l'image dans la civilisation occidentale »<sup>181</sup>. Lorsqu'il insiste sur l'importance de l'acte exprimé par le verbe « voir », Détoç propose deux pistes, notamment celle de l'acte dangereux de Starobinski, et celle de la curiosité, lieu commun des mythes (Orphée, Narcisse, Œdipe, Psyché, Mélusine, Méduse). A l'aide de ce qu'il désigne comme « l'archétype de l'interdit visuel »<sup>182</sup>, Détoç illustre à travers des références bibliques et mythologiques l'idée qui hante les civilisations et qui est celle de la sanction de cette « curiosité ». Ainsi, dans le livre de la *Genèse* on retrouve le cas de « la femme de Lot, changée en statue de sel parce qu'elle s'est retournée pour voir la ruine de Sodome, malgré l'avertissement divin (19,26) »<sup>183</sup>. Par ailleurs, Détoç note également qu'aussi bien dans l'*Ancien Testament* que dans la mythologie grecque nul humain ne peut contempler de son vivant la divinité. Le visage de(s) dieu(x) constitue l'interdit visuel majeur. Chez les Grecs, on reste avec la figure de la Méduse dans cette même vision qui sanctionne le regard et, plus précisément, l'interdit visuel est encore une fois puni par la pétrification<sup>184</sup>.

A travers l'épisode d'*Isvor* illustrant la cour de justice paysanne, que nous venons de mentionner, la princesse Bibesco touche au débat (et ce n'est pas la première fois dans le livre) du savoir humain. Esprit cartésien, en mettant en scène une chambre de justice improvisée, l'écrivain nous dit ainsi que toute forme de justice qui sera délivrée là est aussi improvisée, car on ne peut pas faire un jugement sans fâcher personne. La princesse déplore donc l'utopie de la justice rendue dans ces lieux qui ne résout pas les problèmes des gens, elle ne fait que les retarder à l'infini. Il ne faut pas oublier que l'aliénation définit aussi les rapports de l'être moderne avec ce que l'on pourrait considérer comme une force externe, un pouvoir supérieur qui imposerait une logique implacable aux êtres, c'est-à-dire à la divinité. L'individu moderne se construit en dénonçant ce qui est pour lui l'imposture du Tout-Puissant, et par cela d'une vérité qui ne satisfait pas cet être moderne. Et si les gens d'*Isvor* persistent à vivre avec leurs croyances, c'est parce qu'ils ont su se forger une religion propre, des croyances bâties sur les plaisirs simples de la vie, sur la communion avec la nature et la terre qu'ils travaillent, et surtout avec une acceptation sereine du destin implacable.

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>182</sup> *Ibid.*, voir à ce propos les pages 36 et 37.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 13.

Le visage de la Méduse comporte, selon Jean-Pierre Vernant<sup>185</sup>, deux caractéristiques fondamentales, la « frontalité » et la « monstruosité », ce qui la rend parfaite pour incarner l'altérité par excellence, un autre « absolu ». Elle symbolise pour les Grecs le point maximal de toute forme de différence, au-delà de la classique distinction entre les citoyens de la Grèce antique et les autres humains (femmes, enfants, étrangers, etc.). Ce n'est pas une autre personne qui est visée ici, mais l'autre profond de la personne, de toute personne<sup>186</sup>. Vernant constate que le face à face terrible devient pour le spectateur une obligation de regarder ce visage terrifiant, ce qui signifie se perdre dans ce regard et devenir un objet opaque, donc pétrifié. Insistant lui aussi sur le regard de cette représentation frontale, si inhabituelle et rare pour l'art grec, Stephen Wilk la dissèque en deux actes principaux : la fixité du regard et l'intimidation (« the staring and threatening face »<sup>187</sup>). Suivant l'interprétation que Wilk fait de cette situation de frontalité extraordinaire, on est amené à conclure à une mise en avant des plus réussies d'une vision de la peur matérialisée dans le regard de l'Autre. Et si le regard de la Méduse détient un pouvoir si extraordinaire, c'est par ce qu'il fonctionne comme un miroir qui offre au curieux le spectacle le plus redouté, celui de la confrontation avec ses craintes les plus profondes. Hantises d'ordre physique ou métaphysique, voilà ce que la concentration sur le visage permet d'attribuer au symbole de la Gorgone dont le seul rôle est celui de dévisager le spectateur<sup>188</sup> (« to stare and scowl at the viewer »<sup>189</sup>). La figure de l'horreur devient une image qui inspire la pitié à l'époque romaine, souligne Wilk, qui note aussi le renversement du sens à la Renaissance car les représentations d'un regard plus doux cèdent la place à la monstruosité archaïque. Sylvain Détoç observe la terminologie qui nous a été léguée depuis la Renaissance, plus particulièrement le verbe « méduser » qui est le synonyme hyperbolique du verbe « stupéfier » exprimant « un trop-plein, un débordement mortel – quoique burlesque, parfois – d'étonnement et de frayeur »<sup>190</sup>. Pour traduire ce que Détoç appelle « une terreur sans nom »<sup>191</sup>, les esprits critiques semblent adopter deux perspectives : l'une mène vers une

---

<sup>185</sup> Jean-Pierre Vernant, « Frontality and Monstrosity », transl. By Thomas Curley and Froma I. Zeitlin, in *The Medusa Reader*, edited by Marjorie Garber and Nancy J. Vickers, New York and London, Routledge, 2003, pp. 210-231.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>187</sup> Stephen R. Wilk, *Medusa, Solving the Mystery of the Gorgon*, Oxford University Press, 2000, p. 160.

<sup>188</sup> « But from the very beginning the Gorgon stared with those hauntingly large eyes directly at the viewer. There is an eeriness, a power, to such depictions, especially the emphasis on the eyes, often shown larger relative to the other facial features than they should be, giving one a sense of a creature that could truly turn the beholder to stone. », *Ibid.*, p. 32.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>190</sup> Sylvain Détoç, *op. cit.*, p. 33.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 33.

représentation abstraite, aux limites du pouvoir du signe, quelque part entre l'absence et la *mimésis* ; l'autre cherche à prouver la concrétisation dans le monde physique, palpable de la hantise la plus profonde de l'être, celle de sa mort.

La première piste nous conduit sur le chemin de l'indicible et de l'invisible. « Elle [la figure de la Méduse] tend à fixer un apogée et un vertige, à dire un indicible, comme elle est censée donner à voir, sur le plan de l'image, un *invisible*. »<sup>192</sup> Sylvain Détoç fait ainsi référence à ce que Jean Starobinski nomme « la perfection dérobée » :

« C'est une vision interdite qui tente d'être saisie dans sa fuite ; vision eschatologique, enfin, qui, par son absence même, dévoile l'une des apories ultimes de la *mimésis*. »<sup>193</sup>

Toute une symbolique du regard et du miroitement est contenue dans un passage hautement suggestif : « je contemple dans le miroir ma tête de Méduse »<sup>194</sup>.

La phénoménologie sartrienne nous offre une lecture des relations humaines à travers une interprétation de la figure de la Méduse comme représentative pour l'individualisme du XXe siècle<sup>195</sup>. Nous retenons que, pour le philosophe, la Méduse est essentiellement « le Regard ». Le regard de la Méduse contient toute l'organisation du rapport entre la subjectivité et l'altérité. Il rend compte de la prise de conscience de l'être de sa profonde vulnérabilité, que la perception du regard de l'autre penché sur soi peut éclairer pour une individualité qui va ainsi choisir de coller à son visage un masque menaçant à seule fin de neutraliser l'hostilité extérieure à soi. Conscient que le regard transforme le sujet en objet, l'individu devient l'acteur d'un conflit qu'il ne peut pas fuir. Le Je n'est pas pure subjectivité et la révélation de l'autre le rend conscient des attributs terribles de son regard et de celui du monde.

Pour démontrer sa thèse sur la profonde altérité de soi que la Méduse incarne, Jean-Pierre Vernant reprend la notion de *mimésis* pour comprendre en quel sens cette figure peut être définie comme un masque. Car, pour le critique, la Méduse incarne l'amalgame chaotique du monstrueux et du grotesque à travers une grimace qui inspire l'horreur et l'hilarité. Symbiose parfaite de l'étrange, elle propose une nouvelle catégorie qui se délimite quelque part entre syncope et désordre :

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>193</sup> Jean Starobinski, *L'œil vivant*, « Le voile de Poppée », Paris, Gallimard, 1961, rééd. 1999, coll. « Tel », p. 10, cité par Sylvain Détoç, *op. cit.*, p. 33.

<sup>194</sup> *Isvor*, *le pays des saules*, p. 133.

<sup>195</sup> Pour notre lecture du complexe de la Méduse dans la vision sartrienne nous nous sommes appuyé sur l'interprétation de Hazel Barnes, « Sartre and the Existentialist Medusa », « The Look of the Gorgon », in *The Medusa Reader*, *op. cit.*, pp. 124-127.

« The face of Gorgo is a mask, but instead of wearing it to mime the god, this figure reproduces the effect of a mask by merely looking you in the eye. It is as if the mask had parted from your face, had become separated from you, only to be fixed facing you, like your shadow or reflection, without the possibility of your detaching yourself from it. It is your gaze that is captured in the mask. The face of Gorgo is the Other, your double. It is the Strange, responding to your face like an image in the mirror (where the Greeks could only see themselves frontally and in the form of a disembodied head), but at the same time, it is an image that is both less and more than yourself. It is a simple reflection and yet also a reality from the world beyond, an image that captures you because instead of merely returning to you the appearance of your own face and refracting your gaze, it represents in its grimace the terrifying horror of a radical otherness with which you yourself will be identified as you are turned to stone. »<sup>196</sup>

Les textes de Marthe Bibesco problématisent le regard : le regard du Je, un regard porté sur l'Autre mais aussi tourné sur soi, et le regard de l'Autre. On peut facilement identifier dans la narration du *Perroquet Vert* des instances d'une *mimésis* revisitée. A travers une symbolique mise en abyme, le Je imagine sa représentation dans le regard de l'autre, un témoignage ambigu de l'impuissance et de la manipulation de l'écriture. Les multiples symboles, tout au long du récit du *Perroquet Vert*, renvoient à une *mimésis* « terrible », car défaillante : l'image du double par excellence représentée par la sororité ne dispose pas des moyens pour survivre car sa naissance même se base sur le manque et le sentiment de l'échec. La tentative de recréation mimétique du fils perdu échoue inexorablement et engendre des événements tragiques. Alors que l'incarnation vivante (corporelle) de la *mimésis* ratée trouve son expression dans le personnage de la sœur meurtrière. Un débat plus approfondi sur les formes de l'altérité et sur le double fera l'objet d'un sous-chapitre à part.

La deuxième piste que l'on emprunte pour essayer de comprendre la réaction du spectateur devant ce qu'on imagine comme étant une vision de la terreur nous amène sur le territoire d'un autre langage qui est celui du corps. Le visage figé dans une grimace burlesque, le regard de la Méduse fait penser, selon Détoc, à la « rigidité du corps au moment d'une terreur subite »<sup>197</sup>, donc à une réaction physique entraînée par une peur extrême pouvant aller même jusqu'à « l'idée de la paralysie définitive causée par une terreur paroxystique au moment de la vision interdite. »<sup>198</sup> Max Milner insiste sur l'immobilité du regard de la Méduse :

---

<sup>196</sup> Jean-Pierre Vernant, « Frontality and Monstrousity », transl. By Thomas Curley and Froma I. Zeitlin, in *The Medusa Reader*, *op. cit.*, pp. 221-222.

<sup>197</sup> Sylvain Détoc, *op. cit.*, p. 38.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 39.



« Au regard actif, mobile, inquisiteur, des Grecs répond le regard fixe de Gorgô. »<sup>199</sup>

Chez Bibesco, on constate la même hantise de la fixité liée à l'idée d'autorité (une peur qui ne touche pas au paroxysme mais bloque l'expression et plonge l'âme dans un état d'oscillation qui rappelle l'obsession de la corde<sup>200</sup>. Ici l'angoisse naît d'une barrière (obstacle invisible) difficile à exprimer, inexprimable parfois, qui fige le corps, le « pétrifie ». Le corps n'agit pas car il est saisi par la peur, fût-elle une simple peur du rejet ou une peur liée à la barrière qu'engendre la différence de statut social (dans *Isvor*). Dans le cas du *Perroquet Vert*, la fixité induite par l'image de l'autorité, cette fois parentale (d'où le rêve tragique et inaccompli de voler comme le perroquet, de ne pas être la propriété de quelqu'un et le refus de l'attachement) fait naître chez l'enfant l'idée que toute tentative de se sauver à l'emprise de la famille et à la fixité de la maison (à l'atemporel qui y règne, à la réification) est envisageable. On remarque ainsi la rigidité du corps de la petite fille devant la parole du père, et devant le discours excluant l'enfant et la mère. Pétrification équivaut donc réification. Le sujet se voit devenir un objet, plus encore un objet encombrant. Le symbole de la Méduse résume parfaitement le mélange d'impuissance et de désespoir que ressentent les personnages devenus les prisonniers de leurs relations et qui ne valorise aucun des acteurs, tout au contraire.

Si Détoc parle de rigidité corporelle et de paralysie définitive, Stephen R. Wilk propose quant à lui une solution originale pour percer le mystère du pouvoir terrifiant caché dans cette représentation faciale. La thèse de Wilk voit dans la tête de la Gorgone le visage de la Mort. Pour Wilk, les origines du mythe du regard insoutenable de la Méduse reposent sur une stylisation, par l'intermédiaire de ce visage grotesque, du processus de dégradation du corps humain lorsque les premiers signes de putréfaction font leur apparition sur les cadavres<sup>201</sup>. Les grimaces de la Méduse recréent, d'après Wilk, l'expression du visage pendant les phases de la décomposition, une vision terrible, nullement familière au public de nos jours, mais bien connue dans le monde antique car les corps ne subissaient pas les traitements modernes avant l'enterrement ou même, pour différentes raisons, se voyaient

---

<sup>199</sup> Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1991, p. 20.

<sup>200</sup> On fait ici référence à la corde à sauter utilisée par la jeune héroïne du *Perroquet Vert* pour essayer de se donner la mort en se penchant à un arbre de son jardin.

<sup>201</sup> « After death the body undergoes a number of changes. [...] The tongue begins to swell, pushing itself out of the mouth. The eyes swell as well, and they protrude grotesquely from the sockets. [...] The face bloats, broadening all the features. The lips may pull back from the teeth. The hair begins to detach itself from the scalp. In other words, the body begins to take on the characteristic features of the Gorgon. », in Stephen R. Wilk, *op. cit.*, p. 186.

refuser l'enterrement pendant plusieurs jours<sup>202</sup>. Par ailleurs, Wilk fait aussi le rapprochement entre cette interprétation, qui tient plutôt de la médecine légiste, avec une vision littéraire car lors de ses premières apparitions dans la littérature grecque, la tête de Gorgone était le monstre de Hadès :

« [...] the realm of the dead »<sup>203</sup>, le royaume infernal : 'The Gorgoneion is terrible because it shows us the transformation of a human being into Death, and does so by a process that destroys all dignity. [...] In the stylized image of this process, the Gorgoneion, the more repugnant aspects have been cleaned up. [...] It has been made acceptable.' »<sup>204</sup>

Wilk note aussi que depuis le XVIIIe siècle et jusqu'à la fin du XIXe ce symbole a été largement employé par les Romantiques comme incarnation de la mort<sup>205</sup> :

« Pas de compromis possible avec la Mort, et c'est la mort instantanée que Gorgô apporte dans les plus anciens textes. »<sup>206</sup>

Horreur de la mort, le regard de Méduse a aussi été interprété comme hantise du vide : en s'interrogeant sur les raisons de l'intérêt envers un personnage mythologique si terrible, Max Milner, reprenant les analyses de Jean Clair<sup>207</sup>, y voit l'évolution vers une conscience artistique du vide que les Grecs craignaient et que les Modernes ont côtoyée/ embrassée (Rimbaud, Mallarmé, Artaud, Blanchot, Bataille).

Dans le même registre, une autre possibilité vient enrichir le sémantisme méduséen : la Gorgone comme visage de la Folie. La tête de la Méduse pourrait, selon Wilk, aussi bien être associée aux grimaces d'un être en état hystérique et le critique utilise des références médicales et mythologiques tels que le texte d'Euripide, *The Madness of Hercules (La Folie d'Hercule)*.<sup>208</sup>

Folie et mort sont deux thèmes qui s'entrecroisent dans le récit du *Perroquet Vert*, car l'idée d'un penchant ontologique vers la mort semble hanter les personnages. Même lorsque les protagonistes ne choisissent pas le suicide, le mode de vie qu'ils adoptent constitue à lui seul un refus de la vie. Le symbole de la Méduse est ainsi employé pour souligner le danger de mort contenu dans l'immobilité et la négation du temps. C'est une folie de croire, semble nous dire le texte, qu'en niant le changement, la fuite du temps et, surtout, la mort on peut

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>206</sup> Max Milner, *op. cit.*, p. 21.

<sup>207</sup> Max Milner cite l'ouvrage de Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts visuels*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1989.

<sup>208</sup> Stephen R. Wilk, *op. cit.*, p. 191.

espérer vivre dans un atemporel plus heureux que l'instant qui s'écoule. Par le choix de vivre uniquement dans le souvenir du fils mort, la famille refuse aux autres enfants l'avenir :

« Pour tante Alex, la règle était de dire 'qu'elle ne bougeait pas'. C'était vrai et c'était peut-être encore plus triste. Dans ce monde en mouvement, il faut changer : demeurer immobile, c'est devenir effrayant. Un beau visage impassible ne charme plus ; à la longue, il fait peur. Le secret de Méduse est la fixité. A force de se montrer immuable, tante Alex nous médusait. »<sup>209</sup>

Max Milner fait une analyse approfondie sur le regard de la Méduse dans une perspective psychanalytique. Nous retenons ici certaines de ses conclusions : Il reprend l'idée de Gérard Bonnet qui « distingue, en deçà et à la source de tout regard marqué par le désir de voir, un « voir inconscient », ayant pour objet le sexe, insaisissable autrement que par ses effets et par les substituts qu'il donne à son véritable objet. »<sup>210</sup>

« La vision de la tête de Méduse, continue Milner, nous paraît être l'exemple par excellence de ce 'voir sexuel', constitué, comme le montre l'analyse des voyeurs, de deux courants, l'un libidinal et ayant pour fin la jouissance, l'autre agressif ou destructeur, qui peut se retourner sur le sujet et lui renvoyer son intentionnalité mortifère. 'La mort dans les yeux', certes, mais une mort qui provient moins d'une puissance mauvaise extérieure à l'homme que du pouvoir mystérieux qu'à le regard d'anéantir l'objet de son désir et d'être anéanti par lui. »<sup>211</sup>

Le regard de la Méduse se fait alors synonyme de pulsion de mort, une pulsion qui vise à posséder l'objet bien que cet objet puisse entraîner la perte du sujet. Nous allons revenir sur ce penchant vers la Mort et sur les pulsions cachés dans nos chapitres sur « La mort », « Le suicide » et « L'inceste ». La Princesse Bibesco démontre son talent à travailler sur les figures-symboles, à s'appuyer sur les ambivalences et sur les ambiguïtés pour les réinventer et créer du Sens.

### **L'exotisme, formule de l'altérité**

Lorsque nous étudions les différentes formules de l'altérité nous risquons de tomber assez facilement sur le terme d'« exotisme » et ses dérivés. Et il nous semble révélateur pour tout débat sur la construction de l'Autre dans le discours littéraire de Marthe Bibesco de rouvrir le débat sur ce qui se cache derrière une dénomination courante. Tout lecteur occidental pourrait estimer que les récits d'*Isvor* et celui du *Perroquet Vert* lui ont permis de plonger dans un décor « exotique » où des personnages « exotiques » lui ont permis de vivre

---

<sup>209</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 179-180.

<sup>210</sup> Max Milner, *op. cit.*, pp. 26-27. Voir aussi Gérard Bonnet, *Névrose, psychose et perversion*, P.U.F., 1973, p. 167 et sq.

<sup>211</sup> Max Milner, *op. cit.*, p. 27.

des expériences « exotiques ». Mais la critique s'accorde pour dénoncer la difficulté de toute définition de l'exotisme. Souvent dénoncé, l'exotisme s'est vu intégré à un discours contre l'impérialisme occidental, ou bien il a été rejeté comme étant un simple ornement ou simple forme d'évasion ou de fuite aussi imaginaire que réductrice. Derrière des débats critiques, les uns plus argumentés que les autres, ce qui nous paraît se détacher dans toute analyse du phénomène serait néanmoins un sens de l'ouverture. L'exotisme témoigne d'une prédisposition, propre à la littérature d'ailleurs, vers la découverte et vers la différence. L'exotisme en littérature s'avère être le climat propice pour la rencontre du Divers, de l'Autre. Sa complexité générique trouve sa raison d'être dans une alliance jamais facile à négocier entre l'imagination, les rêveries, d'un côté, et les réalités des sociétés humaines (que l'écrivain s'approprie avec plus ou moins de fidélité), de l'autre côté. Nous désirons souligner que notre recherche n'envisage nullement de suivre la ligne d'un débat historique ni sociologique qui serait intéressé à porter des jugements de valeur sur l'éthique de l'exotisme. Sans vouloir entrer dans le débat sur la valeur de vérité du texte littéraire, nous considérons simplement que celui-ci s'inspire ou englobe des réalités sociales mais il ne pourrait jamais être réduit à elles. Et encore moins, lorsque le récit littéraire prône ouvertement l'aventure d'un Moi.

Les textes de Marthe Bibesco ont le mérite de se situer à la frontière de deux siècles (XIXe et XXe siècles) et permettent ainsi d'illustrer comment la perspective vis-à-vis de l'Autre change et notamment de quelle façon l'exotisme permet de faire de l'Autre un participant au discours sur lui-même. Pour notre analyse nous avons décelé deux formules majeures : une forme d'exotisme pour laquelle l'Autre est une IMAGE et un exotisme qui construit l'Autre comme une IDENTITÉ. La première formule semble donner priorité à ce que nous avons appelé des *marqueurs de la spécificité*, alors que la deuxième utiliserait plutôt des *marqueurs de la diversité*. Dans le premier cas, l'exotisme naît d'une curiosité pour ce qui est différent, inouï, comme un oiseau rare, et articule un discours sur la révélation de l'existence d'un Autre qui est défini par les traits caractéristiques les plus éloignés de sa différence. L'Autre est réduit à ses « différences », car c'est ce qui fait son intérêt. L'autre n'est qu'une Spécificité, il ne deviendra pas une Totalité dans ce type de discours. On place

dans cette catégorie l'exotisme romantique qui dans son ensemble, comme le remarque Pierre Jourda<sup>212</sup>, favorisait l'imagination à l'observation objective :

« Pour un Stendhal ou un Mérimée, à la rigueur pour un Nerval, qui pourtant romance parfois le vrai, que de pages brillantes, certes, et colorées, amusantes presque toujours et toujours curieuses parce que témoignant d'une mode littéraire, mais fausses, irrémédiablement conventionnelles ! »<sup>213</sup>

La soif de la découverte et du sensationnel s'allie aux tentatives d'évasion de l'esprit créateur pour donner naissance à des univers et à des êtres impressionnants mais imaginaires. Faux, réducteur, à la source de maints stéréotypes, telles sont les accusations portées à maintes reprises à l'imaginaire exotique. D'où l'exhortation de Segalen à un nettoyage salutaire :

« Avant tout, déblayer le terrain. Jeter par-dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune ; et du même coup se débarrasser de tous ceux qui les employèrent avec une faconde niaise. »<sup>214</sup>

La construction de l'Autre comme une Image met en avant la Distance. Tant que l'Autre est perçu comme l'étranger, l'étranger, ou toute autre forme de différence, il restera un Intrus. Si pour un paysage, la nouveauté pourrait s'avérer être une qualité constamment recherchée et prisée, pour l'individu la prise de conscience d'une différence ne peut être que le premier pas vers la connaissance.

Jean-Marc Moura emploie le terme de « tentation exotique »<sup>215</sup> pour regrouper tout ce qui, au sens large du terme exotisme, pourrait révéler une forme propre du désir humain. On entre ainsi sur le territoire de la séduction où le facteur « Distance » est en rapport de cause à effet avec l'Image. Derrière l'Image se cache d'habitude le visage d'une femme :

« En cette acception (trop) générale, l'exotisme est l'un des aspects de la quête incessante du bonheur et constitue une tendance majeure de l'esprit humain, le désir spatialisant. Hérodote ne remarquait-il pas déjà que les continents portent des noms de femmes?... Éternelle tentation exotique perturbant jusqu'à la géographie... L'exotisme doit sa mauvaise réputation à cette séduction première dont l'authenticité est soupçonnée. Il présente ainsi le paradoxe d'être une inspiration à la fois très mal circonscrite et constamment critiquée. »<sup>216</sup>

---

<sup>212</sup> Pierre Jourda, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, tome I. *Le Romantisme*, tome II. *Du Romantisme à 1939*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 211 p. et 295 p.

<sup>213</sup> *Ibid.*, tome II, p. 9.

<sup>214</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'Exotisme, Une esthétique du Divers*, Fata Morgana, 1978, (1994), p. 22.

<sup>215</sup> Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Champion, 1998, p. 19.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 20.

Revenant à ce que nous venons de nommer comme étant des marqueurs de la spécificité, (et mettant entre parenthèses les questions déjà assez débattues par la critique sur les stéréotypes et les images réductrices, c'est-à-dire la facette « noire » de l'exotisme) l'extrait de Moura nous met devant trois termes que nous regroupons dans cette catégorie de marqueurs : « espace », « tentation » et « femme ». Nous observons que pour la création d'une *Image exotique* l'élément favorisé est l'espace, alors que pour la mise en place d'une *Identité exotique* l'on construit un raisonnement autour de la notion de temps. Les ouvrages de Marthe Bibesco nous offrent des exemples précis, révélateurs de la première catégorie. Pour faire surgir une image qu'il puisse qualifier d'exotique, l'écrivain a besoin avant tout d'attribuer à son personnage des caractéristiques particulières (des traits physiques, des habits singuliers, etc.) qui puissent renvoyer à un certain territoire, un espace bien délimité dont les particularités mentionnées en constituent l'emblème et qui puissent inspirer chez le spectateur la curiosité, voire la tentation. L'image de la tentation par excellence reste celle de la femme venue d'ailleurs. Son intrusion bouleverse l'univers qui l'accueille et qui, par une logique inversée, avant même de songer à la connaître va lui assigner des attributs par rapport à des a priori liés à son appartenance géographique. A ce stade de la relation avec l'Autre, notre personnage féminin n'a pas encore une identité, elle n'est qu'une image.

Dans ce que nous appelons la scène d'une Image, le Je se projette comme l'étrangère, l'exotique, la femme rivale : ainsi, lors de la danse (la *Hora* du village) le souvenir d'une inconnue Nelly Sharp surgit. La distance psychologique est ainsi doublée par une distance physique des plus importantes, car l'autre est une Américaine, une femme venant d'un autre continent. Le débat sur l'exotisme rejoint ici le discours sur le thème de la « femme fatale » dont le regard risque de méduser.

« A quatorze ans, je croyais au plaisir du bal qui m'était défendu, jusqu'au jour où l'une des danseuses du casino, Suzanne, avec qui j'avais fait connaissance, m'eut initiée aux tortures des rivalités féminines.

Elle me confia, en pleurant sur mon épaule, qu'elle souhaitait de tuer Nelly Sharp, et qu'elle en cherchait les moyens.

Les garçons n'aimaient plus que cette Américaine [...]

Elle avait, ô Suzanne ! ce mérite suprême dont vous ne parliez pas, d'être la nouvelle venue !

Depuis, j'ai découvert que dans toutes les fêtes humaines, on retrouvait, sous différents aspects, une Nelly Sharp, des femmes qui souhaitaient de tuer et des hommes qui désiraient mourir.

Moi-même, sans le savoir, je fus pour d'autres 'l'Américaine', lorsque j'entrai dans la danse d'où je suis sortie à jamais. »<sup>217</sup>

Lorsque la critique se penche sur l'aventure romanesque dans premières décennies du XXe siècle elle constate une usure de l'image exotique. Jean-Marc Moura rappelle que Thibaudet mettait « en garde contre un certain anachronisme de l'aventure aux yeux du moderne »<sup>218</sup>. Malgré le nombre considérable de romans d'aventures dans l'entre-deux-guerres, le canon littéraire a préféré l'« analyse » à l'« action »<sup>219</sup> et c'est ainsi que l'aventure exotique devient une aventure de l'esprit. L'écrivain moderne est l'homme du questionnement métaphysique hanté par le récit d'une aventure à la fois exotique et intérieure :

« L'exotisme après 1920 n'apporte de vraiment neuf que la peinture des convulsions politiques ou morales d'une humanité désaxée. Pouvait-il en être autrement ? Le décor, suffisamment connu, est à peu près immuable, et il paraît difficile d'en donner, à chaque génération, une interprétation neuve. L'homme seul change. »<sup>220</sup>

L'exotisme dans le roman moderne se définit, selon Moura, à travers deux attitudes de ce qu'il appelle « une conscience centrale » envers « un monde lointain » : soit la confrontation du sujet avec le monde prend la forme d'un conflit qui rétrograde « l'étranger » (espace ou êtres) à un statut d'ennemi ou d'obstacle, soit le sujet subit l'expérience d'une aventure qui devient découverte où l'ailleurs est la source d'une exploration intérieure<sup>221</sup>. Tout en intégrant ces observations sur le roman moderne, nous arrivons à un deuxième moment de l'exotisme. L'image exotique cède la place à une Identité exotique, lorsque l'on remarque le passage d'une Vision de l'Autre, purement spéculative et dénouée de profondeur, à un Statut de l'Autre qui se définit de manière complexe et profonde car il intègre une relation étroite avec le sujet (avec le Moi). Cette deuxième forme d'exotisme pourrait être disséquée en deux phases : le récit de la découverte de l'Autre comporte une première étape d'observation et documentation, suivie par un deuxième moment romanesque qui narre l'ouverture et l'acceptation de la diversité. A l'intérieur des récits de Marthe Bibesco, ces deux moments suivent une logique répétitive due à la curiosité d'un sujet affamé qui cherche à trouver une bonne place au festin d'un monde très riche.

---

<sup>217</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 177.

<sup>218</sup> Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 153.

<sup>219</sup> *Ibid.*, pp. 152-157.

<sup>220</sup> Pierre Jourda, *op. cit.*, tome II, pp. 268-269.

<sup>221</sup> Jean-Marc Moura, *op. cit.*, pp. 155-157.

Moura nous rappelle que l'écrivain moderne recherche l'aventure dans le familier<sup>222</sup>. L'aventure exotique se manifeste déjà chez l'enfant, un âge synonyme de la découverte, que Victor Segalen n'a pas manqué de signaler dans son fameux essai sur l'exotisme :

« Exotisme chez l'enfant. L'exotisme pour lui naît en même temps que le monde extérieur. Gradation : est exotique, au début, tout ce que ses bras ne peuvent pas atteindre. Cela se mêle au Mystérieux. Dès qu'il est sorti de son berceau, l'exotisme s'élargit et devient celui de ses quatre murs. Quand il sort, violente péripétie, recul. Il intègre sa sensation de l'ailleurs dans son chez lui ; il vit violemment dans le vaste monde composé d'une maison. Est exotique tout ce que l'enfant veut. »<sup>223</sup>

Rien n'illustre mieux les paroles de Segalen que la passion de l'héroïne du *Perroquet Vert* pour le perroquet. Le désir de l'enfant se confond avec cette dimension exotique qui définit l'état d'âme par une couleur. Renouvellement printanier et joie de vivre se reflètent symboliquement sur les plumes d'un oiseau signe d'évasion de l'univers noir du deuil :

« Plus tard, en analysant mes goûts et mes préférences, j'y ai retrouvé la trace de la violente émotion visuelle provoquée jadis par l'apparition de l'oiseau. Les arts exotiques me séduisent, et dans les maisons que j'ai habitées, ma chambre préférée s'ornait toujours de soies d'un vert tendre de jeune pousse sur des fonds noirs. Mon œil a gardé l'impression délicieuse du perroquet vert posé comme un bouquet de feuilles fraîches sur le manchon de loutre, et, depuis, j'ai cherché souvent à recréer autour de moi cette harmonie. »<sup>224</sup>

Un souci d'exactitude amène l'écrivain de l'entre-deux-guerres à sonder avec plus de profondeur la « matière exotique ». Une phase de documentation devient obligatoire et le besoin d'exactitude s'avère incontournable. Fascinés par « le sentiment de la complexité humaine », note Pierre Jourda, ils opèrent le passage significatif de « la conception classique de l'unité des esprits » vers celle de « la diversité des types, des esprits et des âmes, qu'ils exploitent avec un sens précis, presque scientifique, des différences. »<sup>225</sup>

Lorsque la princesse d'*Isvor* se lance dans une de ses promenades journalières à la recherche d'émotions et de beauté naturelle, elle enregistre avec délice et surprise un panorama qui gâte l'œil de celle qui sait que pour découvrir il faut s'ouvrir.

« En bordure des fossés, il y a des bouquets d'oies blanches et des canards blancs, mais blancs comme des lis. Pour les oies, cette blancheur s'explique. Elle est de règle en tous pays. Quant aux canards, qui devraient être bruns, gris sombre, et vert-canard, leur candeur étonne. On les dirait peints à la chaux comme tout le reste [...].

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>223</sup> Victor Segalen, *op. cit.*, p. 45.

<sup>224</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>225</sup> Pierre Jourda, *op. cit.*, p. 250.



Pays pâle, pays charmant d'être si pâle !

Ceux qui parlent d'Orient coloré ne savent ce qu'ils disent. Les pays du Levant sont pleins de pâleurs. La terre y est décolorée par le soleil : ce sont des pays 'passés'.

Mais au moindre rappel de couleur, quelle fanfare ! Tout un régiment de grenadiers dans une rue de Londres me semblerait moins rouge que cet œillet qui fleurit l'automne contre le mur chaulé de ta maison, mon Anica ! »<sup>226</sup>

Une fois le sujet plongé dans un monde à découvrir, il passe à une deuxième étape que nous avons nommée la phase de l'ouverture. « Diversité » et « différence » semblent être les mots-clés de la démarche exploratrice du sujet. « La littérature exotique, observe Jean-Marc Moura, cultive ce qu'Aristote appelait le possible extraordinaire : la différence, potentiellement merveilleuse, d'un lieu ou d'une culture réels mais autres. »<sup>227</sup> Le critique souligne qu'au tournant du XXe siècle, les nombreux manifestes littéraires ne soulèvent nullement le besoin d'une théorie de l'exotisme, conçu comme étant « une diversité vivante », « une profusion d'images, de thèmes, d'idées et de rêveries, qui semble défier tout effort de taxonomie »<sup>228</sup>. Bien que fragmentaire, la recherche esthétique de Victor Segalen constitue la seule théorie de l'exotisme. Bien que très personnelle, elle nous paraît fondamentale pour tout débat sur la « diversité ». Sous l'influence de Jules de Gaultier (philosophe amplement redevable à la philosophie schopenhauerienne et nietzschéenne) Segalen définit l'exotisme comme la forme d'expression privilégiée de la différence et de la diversité :

« [...] la sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre. »<sup>229</sup>

Dans la vision de Segalen, l'exotisme met un avant la relation Identité – Altérité, dans une logique qui envisage un sujet enivré par le plaisir d'une confrontation avec l'Autre et par la richesse d'un voyage où l'exploration de l'Autre comme différent du Moi équivaut à un savoir sur le Moi. C'est à ce propos que Segalen note que l'exotisme « ne peut être que singulier, individualiste. »<sup>230</sup> Le Moi intègre l'Autre dans son parcours existentialiste ; il réussit ainsi une unité parfaite entre « ce que Je suis » et l'infinie et énigmatique catégorie de « ce que Je ne suis pas » :

---

<sup>226</sup> *Isvor, le pays des saules*, pp. 13-14.

<sup>227</sup> Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 12.

<sup>228</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>229</sup> Victor Segalen, *op. cit.*, p.23.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 46.

« L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance. (Les sensations d'Exotisme et d'Individualisme sont *complémentaires*.)

L'Exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.

Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers. »<sup>231</sup>

Mais combien d'écrivains, au début du XXe siècle, thématisent-ils la richesse qui gît partout dans l'univers et qui jaillit dans le Moi ? Le caractère intime et la publication posthume des pensées de Segalen garderont son esthétique cachée à ses contemporains. Le sujet moderne va préférer dénoncer une Altérité insaisissable qu'il imagine souvent en conflit avec son Moi, instance qui se referme sur elle-même après un rencontre tragique avec l'Autre.

Qu'il soit ouverture vers une altérité enrichissante et fuyante ou révélation de « l'étranger en soi »<sup>232</sup>, l'exotisme s'avère le territoire propice d'un questionnement artistique et historique sur l'Autre.

Dans *Le Perroquet Vert* le rêve exotique de la beauté du monde reste un idéal. La rencontre avec l'Autre est une douloureuse prise de conscience d'un monde qui détruit ce qui s'avère différent, qui uniformise et méprise le Divers. Dans un passage émouvant, la narratrice décrit la beauté de sa sœur Marie, celle qui « a les regards » d'après le syntagme anglais « She has the looks »<sup>233</sup>. La beauté constitue ici une expression de la différence, cette différence à la contemplation de laquelle « la promesse de bonheur »<sup>234</sup> se mêle à l'amertume ; le charme et le plaisir qu'inspirent au regard de l'Autre le visage de la beauté cèdent la place à la haine, à la jalousie inquiète des autres :

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>232</sup> La formule appartient à Pierre Jourda qui témoigne d'une rupture chez la génération des années 20 avec les écrits classique, mutation qui serait perceptible conséquemment dans la valeurs assignées à l'exotisme : « L'exotisme n'est plus ornement surajouté. On lui reconnaît sa valeur personnelle. D'élément accessoire et propre seulement à de frémissantes suggestions, il devient le principe même d'œuvres qui se proposent de découvrir l'étranger en soi. La notion classique d'unité psychologique de la race humaine s'estompe et s'efface ; le monde extérieur prend dans l'existence de l'homme plus de place et plus d'importance ; le sentiment, la sensation, ont conquis droit de cité dans l'œuvre littéraire : aux œuvres classiques qui visaient seulement à peindre les aspects généraux de la pensée humaine se substituent ou s'ajoutent des formes d'art qui veulent reproduire ou transposer la réalité dans ce qu'elle a de plus individuel. » Pierre Jourda, *op. cit.*, pp. 276-277.

<sup>233</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 111.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 112.

« Marie devra chèrement payer cette joie qu'elle croyait offrir. Alors, si celle qui possède 'les regards' aime la paix, qu'elle se hâte de disparaître aux yeux du monde.<sup>235</sup> [...]

Laissons le temps travailler pour nous ! Il prononcera contre elle la peine infamante et la peine capitale. [...] il la dégradera sous les yeux de tous [...]; avant d'être oubliée, elle sera méconnaissable.

J'ai vu l'impératrice Eugénie âgée de quatre-vingt douze ans [...]; une figure de vieille s'était substituée à ce visage charmant dont la Vierge d'Anglet<sup>236</sup> offre encore la ressemblance. Dans cette pauvre créature dégradée, – je ne retrouvais qu'un seul vestige de la femme souveraine : la ligne pure de son nez. [...] Comme une seule colonne demeurée debout suffit à donner la mesure du temple enseveli, ainsi le nez de l'impératrice Eugénie m'avait permis de reconstituer l'image de sa beauté anéantie. »<sup>237</sup>

La beauté est une marque d'exotisme par excellence, et l'image proustienne qui clôt la plaidoirie du *Je jette un pont* entre le présent et le passé pour évoquer l'éternelle ambiguïté des rapports humains qui consiste à apercevoir la beauté de la différence de l'Autre et à vouloir l'anéantir. Pour Marthe Bibesco, l'exotisme ne se réduit pas à un éclat de la surface, car la couleur ou le détail minutieusement décrit fonctionnent comme outils pour déclencher le souvenir, le désir d'introspection. La réflexion intériorisante ne néglige pas la surface, elle en fait son visage le plus représentatif. Il faut observer que la Princesse Bibesco emploie les sensations olfactives et visuelles à la manière de Proust, leur parenté « esthétique » sera à plusieurs reprises illustrée par notre recherche.

Rapprocher les termes d'« exotisme » et d'« altérité » dans une réflexion commune serait une erreur selon Jennifer Yee, pour qui la « tentative de revalorisation »<sup>238</sup> de Victor Segalen reste vaine, quoique admirable. Dans sa conception, l'exotisme est réduit à une tradition littéraire, trop usée, dont le sens résiderait dans une surface, dans la qualité décorative d'un espace ou des êtres vivants dans un ailleurs sur lequel l'écrivain projette des impressions réelles ou imaginaires. L'altérité elle, de facture philosophique, est définie comme étant « le choc de la rencontre avec l'Autre », et réclame une profondeur de tout rapport avec l'identité :

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>236</sup> Dans un chapitre du récit intitulé « La Solitude d'Anglet », la narratrice raconte ses promenades avec sa mère dans un lieu de prière, chez des Bernardines qui abritaient dans leur chapelle une image de la Sainte Vierge réputée pour avoir accompli de nombreux miracles parmi lesquels celui d'avoir exaucé le vœu de l'impératrice Eugénie d'avoir un fils. Une inscription accrochée dans la chapelle atteste le passage de l'impératrice et de Napoléon III dans ces lieux de culte. Voir *Le Perroquet Vert*, p. 88.

<sup>237</sup> *Ibid.*, pp. 116-117.

<sup>238</sup> Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique : un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, Montréal, Torino, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, p. 22.

« A la différence de l'«exotique», pour lequel les conventions de la littérature, voire du théâtre et de la tradition décorative, nous préparent très bien, la rencontre de ce qui est vraiment autre provoque une perturbation beaucoup plus profonde du sentiment d'identité. »<sup>239</sup>

Encore une fois, l'exotisme se voit refuser l'accès à la cour des grands, et le côté ornemental semble aveugler certains critiques. On oppose à cette vision qui n'est pas la nôtre, l'étonnante complexité de l'exotisme qui incorpore toute une interrogation sur la culture et surtout sur les rapports entre les cultures. A ce sujet, Jean-Marc Moura souligne dans l'évolution terminologique d'« exotique » et d'« exotisme » « le passage d'une *acception descriptive* [« étranger », « valeur objective », « une signification centrée sur la différence (naturelle ou culturelle) »] mais qui reste « un simple éloignement »] à une *acception évaluative* » [« étrange », « valeur impressive » ; « un jugement sur cette différence », péjoratif ou mélioratif, reste une mise en avant de sa qualité d'« étrange, bizarre, séduisant ou répugnant, bref *spectaculaire* »], mutation achevée avant le XIXe siècle et donc le sommet de l'impérialisme.<sup>240</sup> C'est dans cette acception évaluative, pense Moura, que l'on retrouve la cause de la sanction de la littérature exotique, en raison d'une compilation d'œuvres nées de pareils jugements, « aussi mince que désinvolte sur l'étranger ». La conclusion du critique : « il n'est pourtant pas plus pertinent d'entendre exotisme dans un sens uniquement négatif que dans un sens exclusivement objectif »<sup>241</sup>. Nous arrivons ainsi à la facette la plus captivante de l'exotisme, le rapport entre les cultures. La dimension éthique s'avère ainsi incontournable dans le discours sur l'exotisme qui, comme le note Moura, semble la plupart du temps être défini dans une logique dialectique, à savoir l'exotisme et le nationalisme. Tzvetan Todorov souligne le relativisme des deux systèmes (éloge de l'Autre s'opposant à l'éloge du Même) : « dans les deux cas, ce qu'on valorise n'est pas un contenu stable, mais un pays et une culture définis exclusivement par leur rapport avec l'observateur. »<sup>242</sup> La tentation de la critique, observe Moura, réside justement dans l'intérêt d'une pareille logique qui réduit l'éthique exotique à une vision dialectique pour laquelle l'Autre n'existe que par simple opposition au Même : une simple « sujétion négative », « l'autre étant alors ce que le même n'est pas ».<sup>243</sup>

Parler de la dimension exotique d'un récit comme *Isvor* signifie tout premièrement admettre que l'Autre est celui qui incarne le divers, le différent de Moi. Mais exotisme il y a

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>240</sup> Jean-Marc Moura, *op.cit.*, pp. 23-24.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>242</sup> Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil 1989, p. 297, in Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 30.

<sup>243</sup> Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 29.

aussi dans la démarche du Je d'une tentative toujours renouvelée de comprendre mais avant tout de jouir de la beauté du nouveau. La sensation exotique de vivre dans la diversité est la réponse que le Je donne pour dépasser la dichotomie identité-altérité, nationalisme-exotisme. Cela réside ici dans le statut complexe du personnage, qui ne saurait définir l'autre par une simple opposition au Moi car le Moi lui-même n'est pas défini. La différence ne suppose pas opposition, et la richesse de l'un n'exclut pas la diversité de l'autre. La seule différence perceptible est celle qui oppose la culture occidentale, fondée sur la notion de progrès, à la civilisation traditionnelle, archaïque, du peuple paysan, qui est calquée sur l'éternelle opposition Orient/Occident. Tout au long du récit le Je s'applique à dépasser cette opposition artificielle en évoquant les origines communes de ces civilisations (française et romaine) qui ont suivi des voies diverses mais qui conservent dans leurs traditions les traces d'un héritage qui remonte jusqu'à l'Antiquité grecque et romaine (la preuve ultime étant le partage d'une langue latine).

« L'Europe a son origine en Orient (comme s'en souviendront maints asiatistes du XXe siècle) et dans cette première relation biaisée, faussée d'entrée de jeu par une origine aux contours mal cernés, enrobée de chimère, peut se déchiffrer le début de très longs rapports ambigus, où les rêves priment toute réalité. Les Orient de l'Europe ne se sépareront jamais tout à fait de cette fantaisie première. »<sup>244</sup>

Il ne faut pas oublier le rêve de l'origine que l'Orient incarne pour l'Occident et l'idéal du pont entre les cultures, car comme le note Moura le récit exotique au XXe siècle est à étudier « comme *fait littéraire* et comme *fait culturel* »<sup>245</sup>. Chez Bibesco la relation Orient-Occident est problématisée dans le cadre d'un discours sur les limites et sur la possibilité de l'individu de transgresser celles-ci. Le retour en Orient, tel que représenté par le voyage de la princesse parisienne vers son pays natal, symbolise le rêve du retour à un Éden perdu, à un univers où l'harmonie originaire est encore possible. Moura rappelle Foucault :

« Michel Foucault a magistralement présenté la coupure, originelle et historique, par laquelle se constitue l'Orient de l'Europe :

Dans l'universalité de la ratio occidentale, il y a ce partage qu'est l'Orient : l'Orient pensé comme l'origine, rêvé comme le point vertigineux d'où naissent les nostalgies et les promesses de retour, l'Orient offert à la raison colonisatrice de l'Occident, mais indéfiniment inaccessible, car il demeure

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 37 : « La notion d'autre, qui sous-tend la plupart des acceptions du mot exotisme, paraît plus pertinente et en tous cas plus claire, lorsqu'elle s'applique à des ensembles culturels (Europe, Occident, Asie...) que si elle est utilisée dans le cadre national, quelque peu étroit pour une étude du XXe siècle. [...] Pour notre siècle, l'abord de l'Europe exotique se justifie fort bien, dans la mesure où les clivages nationaux, à l'Ouest du moins, tendent de plus en plus à s'effacer devant un même style de symbolisation de l'altérité culturelle. »

toujours la limite : nuit du commencement, en quoi l'Occident s'est formé, mais dans laquelle il a tracé une ligne de partage, l'Orient est pour lui tout ce qu'il n'est pas, encore qu'il doive y chercher ce qu'est sa vérité primitive. Il faudra faire une histoire de ce grand partage, tout au long du devenir occidental, le suivre dans sa continuité et ses échanges, mais le laisser apparaître aussi dans son hiératisme tragique. »<sup>246</sup>

Ce qui fait la particularité du Je d'*Isvor* c'est sa substance interrogative et plurielle. La princesse joue d'une situation exotique extraordinaire, car elle porte un double regard, de celle qui découvre un univers mais possédant déjà un bagage culturel. Pour les paysans elle est la princesse exotique car elle vient de l'étranger, symbole d'une noblesse qui paraît plus française que roumaine, alors qu'au regard des français elle reste une princesse roumaine, exotique par son origine. La position ambivalente du sujet relativise la perspective et le regard semble renoncer à vouloir invoquer un souci d'objectivité. La rencontre avec l'Autre s'affirme alors comme un constant souci de traduction où le langage tente avant tout de récupérer tout en acceptant l'inévitable perte de tout dialogue avec autrui. Le dialogue ne peut se dérouler que dans le cadre d'un rapport de confiance et de familiarité car, pour que l'Autre dévoile son savoir, il faut un langage commun qui ne peut être que celui de l'amitié et de l'amour.

Une illustration suggestive du rapport Orient-Occident et de la complexité de toute démarche de rapprochement de l'Autre nous est offerte dans le fragment qui ouvre le chapitre « Leurs chansons tristes », passage qui illustre un dialogue entre la princesse et « Pitts-la-Dédaigneuse », la gouvernante anglaise qui « ne comprend rien aux gens du pays des saules »<sup>247</sup> et qui critique la portée triste et la voix nasale des chansons traditionnelles des paysans. Bien que les réflexions de cette spectatrice interloquée soient exactes, ses propos sont injustes car méprisants, et la narratrice répond, s'adressant au lecteur:

« – Leurs chansons tristes, dont il faudrait comprendre les paroles, ont des variantes si nombreuses, qu'elles échappent à la monotonie. Le génie de la tristesse habite l'Orient : les voix des marais, les voix des troupeaux, sont des voix cassées. Ceux qui n'entendirent qu'elles, se mettent tout naturellement à l'unisson de la solitude, et je pense que le roi David nasillait les psaumes...

L'ai-je convaincue [Pitts] ? Je ne sais... Mais elle me demanda un peu plus tard si je ne pensais pas entreprendre quelque jour une traduction de ces chants populaires qu'elle aimerait à connaître.

Pauvre Pitts ! Me prenez-vous pour l'empailleur ? Vais-je « naturaliser » la colombe sauvage, ce sanglot du soir dans les bois ?

---

<sup>246</sup> Michel Foucault, préface à *l'Histoire de la folie*, Plon, 1961, p. IV, cité par Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 43.

<sup>247</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 37.

J'ai pourtant copié et traduit en français les préludes de leurs chants, et mes cahiers ont l'air d'herbiers en préparation, car il n'est fleur sur tige qui n'y soit nommée. [...]

Je connais un grand nombre de ces préludes floraux ; ils me plaisent et je les collectionne. Par leur forme succincte, ils me rappellent certains poèmes japonais qui n'ont qu'un vers, cri d'alarme jeté dans la nuit où dorment nos sensations.

Quelle force d'amour contenu, quelle science de l'observation cette brièveté supposée en soi-même et chez autrui !

Il faut que ces gens aient eu conscience de leur sensibilité et bonne mémoire de leurs émotions pour qu'un seul trait suffise, pour qu'ils se contentent d'une indication. Ce procédé d'ignorant contient le dernier mot de l'art et son premier secret. »<sup>248</sup>

Dans *Isvor*, la recherche de l'Autre devient une découverte de soi et de la révélation d'un savoir sur l'art. Est-ce qu'on peut imputer à la princesse Bibesco un certain nationalisme retrouvé ? Non, au-delà d'un savoir qui est évidemment celui d'un peuple sa démarche vise à transmettre la portée universelle de toute création qui reste fidèle à ses valeurs. Esprit exotique ne signifie pas, dans le cas de l'écriture de la Princesse, artifice mais fascination avec le naturel, avec tout ce qui est authentique dans la création puisque humain. La visée universelle du discours se réalise à l'aide de thèmes impossibles à situer au sein d'une seule culture nationale, comme le mythe ou l'héritage helléniste, comme le penchant humain vers l'art (l'homme même le plus primitif crée de l'art partout, danse, chant, etc.) ou la communion avec la nature. L'universalisme de la pensée de Bibesco comporte l'esprit de l'ouverture et la diversité, l'harmonie de l'ensemble et la symphonie des notes dissonantes.

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

## CHAPITRE II « UN JEU DANS LE MONDE DES AUTRES »

### II.1. Errances au paradis : voyage et promenade au pays des sources

Suivre les pas de la princesse d'Isvor lors de ses promenades au cœur d'un paysage de conte de fée, fait naître chez le lecteur le sentiment de prendre part à une expérience où le fabuleux peut ressortir de la moindre pierre ou feuille égarée sur la route. Le choix du terme « errances » nous a été suggéré par la vive impression de spontanéité des incursions de la narratrice au sein d'un monde qui dévoile ses splendeurs à ceux qui, tout en les explorant, savent accroître leur mystère. Le récit de Marthe Bibesco suit la loi de la découverte infinie que doit rester toute expérience humaine, et la découverte ne peut être qu'un événement spontané, un trésor qu'on ne soupçonne pas mais dont on rêve depuis toujours. Dans cette perspective de lecture, « errance » et « voyage » remplissent des fonctions complémentaires, nous empêchant d'établir une distinction nette entre une errance définie comme une décision spontanée, sans but précis et un voyage comme un parcours à but. Dans un article qui ouvre le dialogue entre le roman et le récit d'aventures (dans la deuxième moitié du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle), plus précisément sur la relation entre la *réalité* et la *vérité* de l'aventure, Sylvain Venayre note une différence majeure qui vient changer le sens de l'aventure, dans la vision moderne, par rapport à ses prédécesseurs romantiques : l'aventure moderne diminue la place de l'accident, de l'inattendu exceptionnel qui se révèle à celui qui ne le recherche pas. La figure du flâneur est remplacée par celle de l'explorateur. L'aventure est provoquée. Dans le voyage, l'aventure « fait sens »<sup>249</sup>, car elle est envisagée comme « un but à atteindre, une expérience par laquelle il est possible de parvenir à un certain accomplissement, quelque chose comme une poésie en actes. »<sup>250</sup> Chez Marthe Bibesco l'influence romantique reste très visibles (les incursions au sein de la nature laissent une place importante au vagabondage et à l'accident), mais le voyage et la promenade remplissent le rôle d'une quête, et la découverte est une aventure. Les deux formes d'exploration du monde employées dans *Isvor*, le voyage et la promenade, sont animées par l'inattendu et par le désir de la découverte d'une altérité riche, grâce à sa différence et à son mystère. *Isvor* ne dévoile

---

<sup>249</sup> Sylvain Venayre, « Roman, aventure et histoire. La question de la vérité dans les récits d'aventures vécues (deuxième moitié du XIXe et première moitié du XXe siècles », in *Roman et récit de voyage*, Textes réunis par Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 68.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 67.



pas l'inconnu, il l'enrichit. Dans ce sens, on rejoint la remarque de Venayre qui observe que l'aventure est avant tout intérieure, Venayre reprenant l'attitude des historiens qui définissent le roman comme « une source essentielle pour l'histoire des émotions »<sup>251</sup>, et ces émotions contribuent d'une façon déterminante à la vérité du roman. Marthe Bibesco, amoureuse de l'Histoire, aurait appréciée cette définition. Par ailleurs, l'empreinte romantique reste visible sur le voyageur qui rend compte avec générosité de ses impressions, des émotions vécues. Sylvain Venayre rappelle le propos de Pierre Mac Orlan de 1920, qui disait :

« Il est nécessaire d'établir comme une loi que l'aventure n'existe pas. Elle est dans l'esprit de celui qui la poursuit et, dès qu'il peut la toucher du doigt, elle s'évanouit, pour renaître un peu plus loin, sous une autre forme, aux limites de l'imagination. »<sup>252</sup>

Notre analyse se fera en deux temps. Dans un premier temps, nous allons suivre la piste du voyage comme retour et nostalgie du paradis perdu. Puis, dans un deuxième temps, nous allons prendre part aux promenades qui explorent les mystères du paysage roumain.

Deux chemins s'offrent à nous. Une première perspective consisterait à rechercher dans les séquences descriptives de ses œuvres les similitudes avec le paysage natal de Marthe Bibesco dont la narration remplirait alors un simple rôle de reportage ou de photographie du réel. Une seconde option serait de vivre l'aventure d'un conte de fée dans un paysage qui emprunte autant à la réalité qu'au mythe, un pays merveilleusement romanesque surgissant d'une spiritualité et d'un vécu filtrés par une sensibilité artistique. La première voie a déjà fait l'objet d'un chapitre intitulé « Le paysage roumain dans l'œuvre de Marthe Bibesco »<sup>253</sup> d'un ouvrage de Maria Brăescu auquel nous avons déjà fait référence dans notre premier chapitre. Nous décidons donc de suivre la deuxième piste, tout en rappelant la forte composante autobiographique (dont nous avons déjà révélé la portée) qui façonne le paysage narratif chez Marthe Bibesco.

### **Le voyage comme retour et nostalgie du paradis perdu**

#### **Le voyage comme réaction et récupération**

L'interrogation sur le sens du voyage met en avant la dislocation que celui-ci entraîne au niveau spatial mais aussi temporel. Projeter ou/et se lancer dans un voyage est en premier

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>252</sup> Pierre Mac Orlan, *Petit Manuel du parfait aventurier*, Paris, Éditions de la Sirène, 1920, p. 19, cité par Sylvain Venayre, *op. cit.*, p. 76.

<sup>253</sup> Notre traduction : Maria Brăescu, « Peisajul românesc în opera Marthei Bibescu », in *Interferențe românești în opera Marthei Bibescu*, *op. cit.*, pp. 56-75.

lieu une action déclenchée par un désir de rupture. Jean-Pierre Laurant résume cette propension humaine vers la rupture :

« Pour échapper au destin, aujourd’hui comme hier, l’homme sait qu’il doit opérer une rupture, partir, ‘prendre ses distances’, c’est-à-dire ‘son temps’, celui de vivre, conquête du longtemps qui a hérité de celle du lointain autrefois, aboli par la technique. Car l’espace et le temps, sont restés aussi liés et dépendants que par le passé, mais la modernité a changé le regard de l’homme et interverti leurs rapports. »<sup>254</sup>

Dans la lettre qui ouvre le récit d’*Isvor*, Émilien accuse Marie qui, selon lui, par son voyage ne fait autre chose que mettre en œuvre ce qu’il appelle son « art de créer les distances »<sup>255</sup>. La première interrogation qui se pose consiste donc à évaluer les raisons qui engendrent le désir de rupture et leur pertinence pour la problématique identitaire du Je et de l’Autre.

Mettre une distance entre le sujet et son environnement est sans doute un acte de contestation. Réaction au présent ou angoisse envers l’avenir, le voyage se veut une fuite qui, à un premier niveau, pourrait se définir comme un besoin de fuir ses propres angoisses. Remède à une crise personnelle, comme nous le montre le cas du suicide manqué du *Perroquet Vert*, le voyage se veut un remède, une alternative à la mort et, en même temps, la mort d’un ancien Moi. Rupture avec soi, mais aussi renaissance, départ vers un nouveau Moi :

« Le voyage est une fuite hors de l’angoisse, loin de soi-même, de sa vie condamnée à mort ; il donne l’illusion d’une rupture avec soi – rupture que la mort pourrait concrétiser totalement –, mais il ne tue que le ‘chagrin’ en soi. Il met en évidence, ainsi, ce que cherche l’intimiste dans le suicide, en même temps qu’il est une échappatoire à celui-ci : la fin du malaise, la mort de la part insaisissable de soi qui porte cette angoisse. En cela, le départ est départ d’avec le malaise et suicide symbolique : mort et renaissance. [...]

A l’opposé du voyage, [...], l’immobilité est mort. »<sup>256</sup>

Dans « la maussade maison paternelle »<sup>257</sup>, les enfants sont renfermés dans un espace austère, où seul le rappel constant du malheur passé est accepté. Une jeunesse trop bruyante par ses élans se retrouve dans un espace de l’exil, un milieu claustal et bercé dans l’esprit du passé, la villa de Biarritz étant construite suivant le modèle de l’ancienne demeure russe de Gatchina d’où les parents avaient été chassés suite à leur mariage condamné. L’exil imposé devient un choix pour le père, un moyen de défier et de fuir son passé. Suspendue dans le

---

<sup>254</sup> Jean-Pierre Laurant, *Le voyage. Les symboles*, Paris, Éditions du Félin, Philippe Lebaud Éditeur, 1995, p. 10.

<sup>255</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. III.

<sup>256</sup> M. Braud, *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques 1930-1970*, Paris, P.U.F., 1992, p. 180.

<sup>257</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 26.

temps, elle devient un lieu vidé de vie. L'endroit du malheur et de la souffrance ne semble accepter d'autre fonction que celle de maison de convalescence, pour la mère – « toujours étendue dans l'obscurité, chez qui on ne pouvait plus entrer qu'une fois pas jour, sur la pointe des pieds, pour s'en aller tout aussitôt, parce qu'elle avait sa migraine »<sup>258</sup> – et, plus tard, au temps de la première guerre mondiale, pour les blessés envoyés par la Croix-Rouge. Au lieu d'un espace de protection, la maison familiale est un espace qui rejette toute manifestation de vitalité, elle est le vide – « une coque vide »<sup>259</sup>, l'espace qui rejette : les filles aînées au couvent puis à l'asile, la narratrice se sent une « exilée en Méditerranée »<sup>260</sup> suite à son mariage (l'obligeant à s'établir à Cannes). L'espace qui exclut la vie donne à l'héroïne son statut, celui d'une voyageuse indécise, toujours revenant à sa source pour y redécouvrir à chaque fois l'univers paternel comme une cage dorée, une cage déserte attendant son oiseau docile :

« La maison construite par mon père, à l'image de Gatchina, 'pour y être heureux et pour avoir beaucoup d'enfants', était devenue trop grande. Vides, les chambres des filles mariées qui ne reviendront plus, de celle qui était morte et de celle qui était folle, et de celle qui s'était enfuie ! Vides, la salle d'étude et la salle de récréation ; vides, la chambre des gouvernantes, et la chambre de la vieille nourrice qui avait fini par aller mourir dans son village de Sibérie. »<sup>261</sup>

L'évocation de la grande demeure aristocratique nous rappelle la description d'un autre univers familial en proie à la dégradation, celui du château de Combourg dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand où la modalité temporelle choisie pour la peinture du milieu est celle de « la précarité de toute chose humaine dans la durée »<sup>262</sup>. A l'intérieur de ces espaces on peut constater avec Jean-Pierre Richard que : « L'existence même de l'objet n'est qu'un lent processus de dégradation, et, s'il s'agit d'un objet vivant, de corruption. »<sup>263</sup> Francesco Orlando s'attarde sur les sources gothiques de cet imaginaire où le souvenir du narrateur ne manque pas de suggérer « l'inquiétante étrangeté »<sup>264</sup> de ces lieux hantés par le « murmure des ténèbres »<sup>265</sup>. Notant l'influence possible de l'œuvre d'Anne Radcliffe<sup>266</sup>

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>261</sup> *Ibid.*, pp. 170-171.

<sup>262</sup> Francesco Orlando, « Temps de l'histoire, espace des images », in *Chateaubriand mémorialiste*, colloque du cent cinquantième (1848-1998), textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Librairie Droz, 2000, p. 109.

<sup>263</sup> Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, p. 20.

<sup>264</sup> Francesco Orlando, *op. cit.*, p. 117.

<sup>265</sup> Orlando reprend ici la formule de Chateaubriand qui évoque le souvenir de l'adolescent ayant passé ses nuits dans une demeure où l'immensité des espaces laisse l'impression d'un désert peuplé seulement par le « murmure des ténèbres ». *Ibid.*, p. 117.

quant à la construction de ces espaces privilégiés mais maudits, Orlando met en avant aussi l'originalité de la démarche chateaubrianesque « où l'espace retrouvé, la reconquête littéraire des images, [...] ne font qu'un avec l'acquisition d'une temporalité historique. »<sup>267</sup> Toute cette poétique de la dégradation, de l'éparpillement, de l'évasion dans un temps instable d'un Je « éternellement fuyant ou fritté »<sup>268</sup> réalise ce que Jean-Pierre Richard appelle « une grande mise en scène de l'absence »<sup>269</sup>. Aucun thème n'est si révélateur de la nostalgie, de la mélancolie de la durée que celui de la ruine, « un merveilleux index d'immensité »<sup>270</sup>, la poésie d'un souvenir perdu ou, selon l'expression de Jean Starobinski reprise par J.-P. Richard, « un monument de la signification perdue »<sup>271</sup>. Image signifiante pour la fragilité du présent, la ruine porte en elle la hantise de la mort, de l'oubli, de l'invasion du vide.<sup>272</sup>

« Venise ! nos destins ont été pareils ! mes songes s'évanouissent, à mesure que vos palais s'écroulent ; les heures de mon printemps se sont noircies, comme les arabesques dont le faite de vos monuments est orné. Mais vous périssez à votre insu ; moi, je sais mes ruines ; votre ciel voluptueux, la vénusté des flots qui vous lavent, me trouvent aussi sensible que je le fus jamais. Inutilement je vieillis ; je rêve encore mille chimères. »<sup>273</sup>

---

<sup>266</sup> « Les ouvrages d'Anne Radcliffe font une espèce à part. » - note Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, édition établie par Maurice Levallant et Georges Moulinier, Paris, Gallimard – NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990-1991, 2 vol., tome I, livre douzième, chapitre 2, p. 411. Partant de cette seule note sur Anne Radcliffe dans les *Mémoires*, Orlando s'interroge : « aurait-il [Chateaubriand] évoqué Combourg de la même manière s'il ne l'avait pas lue ? Quoi qu'il en soit, son château se caractérise dès le premier abord par un excès d'espace, se prolongeant jusqu'en des zones marginales à l'existence et au nombre douteux ». F.Orlando, *op. cit.*, p. 114.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 114. Objet de nombreuses fictions bourgeoises, la 'déchéance aristocratique' est cette fois évoquée par une voix 'originale' puisqu'elle offre une perspective de « l'intérieur » et que son discours sur l'espace est essentiellement un discours sur le temps : « C'est bien de l'intérieur que, lui, il revoit les lieux ; en fils, en jeune maître, non certes en hôte égaré frôlant le mystère surnaturel. Toutefois, l'assurance indifférente des ancêtres fait déjà défaut à sa perspective, qui s'apparente, en un point du moins, à la perspective du gothique bourgeois. L'espace ne forme des images, ne fait l'objet d'un discours, que dans la mesure où il s'avère surabondant, inutilisable, vide. Espace des images et temps de l'histoire dépendent ici l'un de l'autre : si les proportions du château ne correspondent plus à ses fonctions, c'est l'effet d'une déchéance de classe. Celle-ci n'a pas attendu la Révolution (bien qu'on l'évoque *après*, et pour cause) ; elle concerne une branche cadette, et se passe dans une province éloignée, mais elle n'en est pas moins symbolique. » *Ibid.*, p. 115.

<sup>268</sup> Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 29.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>271</sup> Concernat la thématique de la ruine voir Jean Starobinski, *l'Invention de la liberté*, Skira, p. 180, cité par Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 70.

<sup>272</sup> « Pendant tout un siècle elle [la ruine] lie son image à la mélancolie du révolu, au thème de l'oubli, de l'universel effacement, et donc de l'intuition d'un présent fantôme, d'une vie éprouvée comme fragilité et comme songe. » *Ibid.*, p. 70.

<sup>273</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, Le Livre sur Venise, chapitre 18, p. 1033. Nous soulignons.

Pour « un déchiffreur de signe »<sup>274</sup> comme Chateaubriand, la représentation du monde à travers le topos des ruines offre une repère poétique pour le jeu entre l'absence et la présence<sup>275</sup>, entre la « contemplation de la mort dans les prestiges mêmes de la vie »<sup>276</sup> et le rêve d'éternité. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter l'observation de Philippe Antoine qui résume que : « Pour Chateaubriand tout est ruine : le paysage [...], l'être humain [...] et la lettre qu'il est en train d'écrire. »<sup>277</sup> C'est le poète qui « donne aux ruines une mémoire »<sup>278</sup> et une voix mélancolique pour dire l'Histoire comme descente et effacement, une voix profondément moderne.<sup>279</sup>

Pour Marie, le voyage à Isvor remplit les critères d'une fuite, dans la mesure où l'on se place dans l'optique d'Émilien qui se voit refuser le partage qu'il avait cru pouvoir espérer une fois son amour déclaré. Il discerne dans le retour de Marie au pays natal une modalité pour elle de reconquérir sa liberté, où « liberté » signifie ici jugement lucide et travail d'introspection qui ne peuvent se réaliser qu'on prenant du recul et en s'éloignant du présent pour mieux éclaircir l'avenir :

« Mon Amie, je vous ai laissé partir, parce que vous voulez être plus forte que moi, plus forte que vous-même. Je sais que j'encourage ainsi votre faiblesse qui est de croire à la nécessité de l'absence pour voir clair en vous, alors que l'absence obscurcit ; pour m'éprouver, alors que toute preuve est faite. »<sup>280</sup>

---

<sup>274</sup> Gábor Csíky, *Fascination de la mort dans les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand*, Szentes, 2001, p. 136.

<sup>275</sup> Gábor Csíky parle d'une véritable « sémiologie de la ruine » chez Chateaubriand. *Ibid.*, p. 136.

<sup>276</sup> Merete Grevlund, *Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, A.G. Nizet, 1968, p. 101. « Le monde, malgré sa dégradation perpétuelle, n'est plus pour lui [Chateaubriand] le monde mort d'un Rancé lui-même mort au monde. L'individualisme de Chateaubriand le fait répugner à cet anéantissement anticipé de son destin dans l'éternité. Ce que la mort de la nature lui apprend, c'est la poésie de sa propre agonie, et il en trouve belles les étapes. » *Ibid.*, pp. 101-102.

<sup>277</sup> Philippe Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Champion, 1997, p. 50.

<sup>278</sup> Manuel de Diéguez, *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, Paris, Plon, 1963, p. 80.

<sup>279</sup> « Certes, il existe une littérature chrétienne de la fin de l'empire romain où l'Histoire s'écroulait aussi tout entière. Mais il y manquait cette voix amère, nourrie par la tombe, et cette inutilité portée au sidéral, et cette dimension cosmique de l'oubli ; il y manquait ce je ne sait quoi d'inconsolable qui vient de ce qu'il ne subsiste pas ici de véritable espérance par delà l'effondrement des cités de la terre. [...] Ce ton de plainte accusatrice, ce faux détachement de la désillusion, où un étrange christianisme démasque le néant du christianisme lui-même, cette sépulcrale bravade, enfin, qui prend l'infini à témoin, tout dit ici que nous sommes seuls à nous regarder mourir ; et nous nous regrettons inlassablement, chargés de toutes les mémoires du monde.

La poésie moderne est née, dans la minérale solennité de l'absence de Dieu, dont voici le héraut face aux déserts, aux océans, aux cités évanouies. Toute sa vie Chateaubriand va « célébrer » son avènement à la solitude, jamais rassasiée de l'immense spectacle de notre anéantissement. » *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>280</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. I.

Quoique Émilien juge ce retour comme étant une erreur et reste persuadé de la suprématie du présent sur le passé et l'ailleurs, sa lettre reflète, par opposition, la vision de Marie : c'est-à-dire, le voyage comme retour aux sources, forme d'espoir et de réaffirmation individuelle d'une identité qui se cherche avec la grande vitalité de celles qui savent ce qu'elles ne sont pas et ce qu'elles ne veulent pas être (« La peur enfantine que vous avez d'être à votre tour attachée à un clou dans la chambre de mon passé »<sup>281</sup>, écrit Émilien) et qui trouvent le courage de fuir un espace présent et une altérité qui porte atteinte au Moi pour retrouver un monde qui l'enrichit. Attitude positive, espoir dans la détresse :

« Vous me donnez pour rival le sol même où vous êtes née, et qu'en obéissance aux lois<sup>282</sup> vous cesserez de posséder si je vous possède. Vous me rendrez jaloux de toute la nature ! »<sup>283</sup>

Si, à un premier niveau de lecture, le voyage est le signe d'un moment de bouleversement sur le plan personnel, le départ vers d'autres horizons transcrit, à un deuxième niveau textuel, la crise existentielle du héros moderne. Le voyage comme retour à une civilisation archaïque rejoint la thématique du mythe du monde perdu. Comme nous l'avons souligné dans le titre de ce sous-chapitre, le voyage remplit deux fonctions majeures, de réaction et de récupération. Face à la société industrielle du début du XXe siècle, absorbée par le scientisme et le matérialisme, il surgit comme réaction un désir d'évasion qui se traduit par une nostalgie des temps « originels », que Lauric Guillaud nomme « néo-primitivisme »<sup>284</sup>. Comme une réaction à la machine du progrès, l'angoisse du changement qui bouleverse le présent mais surtout l'avenir trouve une échappatoire dans le retour vers le passé. Ce temps résolu est offert comme modèle d'harmonie, d'où la réactualisation moderne de la mythologie et la revisite d'un imaginaire primitif qui englobe, dans un syncrétisme particulier, les découvertes scientifiques et l'occultisme.

### **Histoire et histoire, le mythe du monde perdu et retrouvé**

Le sentiment de l'exil tourmente toute identité qui se nourrit de la nostalgie d'un espace perdu dans un passé lointain (voire légendaire). Le voyage cesse alors d'être promesse d'un avenir et chemin vers l'avant, pour devenir un retour aux origines, une descente dans le passé (de la famille, des ancêtres, du peuple, de l'humanité). On ne peut s'empêcher de penser

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. I.

<sup>282</sup> Une note de bas de page nous apprend qu'au pays des saules les étrangers n'ont pas le droit de posséder de la terre.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. II.

<sup>284</sup> Lauric Guillaud, « Le mythe du monde perdu : neo-primitivisme et évolution du genre », in *Mondes perdus*, Textes réunis par Alain-Michel Boyer, Groupe de recherches sur la Modernité-Université de Nantes, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, pp. 97-124.

aux mythes, « ces images-types de l'humanité »<sup>285</sup>, qui nous exposent aussi un héros exilé (tel l'Ulysse d'Homère ou certains personnages d'Ovide), tout en notant l'attachement particulier de la Princesse Bibesco pour l'héritage antique. Nous identifions ici une nouvelle variation sur le mythe de l'exilé :

« Il s'agit là d'une variation sur le thème d'un Moi évoluant dans un monde inconnu, une thématique qui souligne le caractère propre d'un individu par rapport à un autre, étranger, et qui met en évidence que la vie est soumise à des contraintes que l'on ne peut guère influencer. »<sup>286</sup>

Le voyage devient alors une quête de sens, dont la route reste le symbole le plus expressif. Insistant sur la finalité (le but) comme caractéristique fondamentale du voyage, Laurant observe la différence entre celui-ci et une simple errance sans finalité, car :

« [...] ce qui distingue le voyageur du fuyard, c'est l'anticipation d'un but, le sentiment de l'existence d'un lieu de retrouvailles où l'on ne fait jamais que revenir. Le vrai voyage est toujours un retour et celui qui l'a entrepris, un pèlerin. Le reste n'est qu'égarément, marche à la mort. »<sup>287</sup>

Si le voyage à Isvor peut se résumer principalement comme un retour aux sources, la narratrice du *Perroquet Vert* opère elle aussi ce mouvement vers les origines. Pour l'enfant de l'exil le retour à Gatchina, la terre des aïeux existe avant même la visite comme image mythique, une construction imaginaire comme « paradis terrestre »<sup>288</sup>, la « Gatchina, Gatchinouchka »<sup>289</sup> des récits nostalgiques de la vieillie nourrice, la Nianka. Le voyage au sein de la terre russe constitue une récupération (spatiale, temporelle et généalogique), bien que l'héroïne témoigne d'un renversement topologique faisant de la terre d'exil de Biarritz « la terre natale » et de la terre russe originaire « une seconde patrie »<sup>290</sup> à adopter. L'enfant accomplit le retour refusé par le père auto-exilé. Le Je opère sa réintégration dans l'histoire, en renouant les liens rompus avec la parenté.

« Les portes du paradis de Gatchina s'ouvrirent pour moi ; j'y pouvais entrer sans crainte. L'aïeul qui en avait chassé mes parents n'était plus de ce monde. Mon père s'exilait volontairement aujourd'hui d'une demeure devenue la sienne par droit d'héritage. [...]

Deux dames âgées, vibrantes d'émotion, m'attendaient sous un péristyle que je reconnaissais sans jamais l'avoir vu. C'étaient ma tante et ma grande mère. »<sup>291</sup>

---

<sup>285</sup> Véronique Liard et Klaus Zeyringer, « L'ambiguïté moderne et post-moderne : mythes et expérience(s) de l'exil », in *Représentation de l'Autre et ré-appropriation des mythes*, Cahiers du CIRHILL no 26, sous la direction de Béatrice Cáceres et Yannick Le Boulicaut, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 194.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>287</sup> Jean-Pierre Laurant, *op. cit.*, p. 11.

<sup>288</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 25.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>291</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

Le thème du retour intègre ainsi une vision de l'espace construite autour du mythe du paradis perdu. Forme spécifique de la quête de sens, la quête du paradis perdu met en avant la figure de l'exilé qui songe au retour à son Éden. Le Je frappe à la porte pour qu'on le laisse entrer, et même va imaginer soi-même cette porte d'entrée qui est en même temps une porte de sortie, une évasion d'une réalité « intérieure » oppressante. Ce rapport problématique entre ce que le sujet perçoit comme « l'intérieur » et « l'extérieur » a été situé par Laurant comme partie intégrante d'un questionnement sur le rapport Orient-Occident et d'une mythologie sur Genèse qui imagine l'Éden en Orient :

« Le sentiment de l'exil intérieur pousse à chercher la sortie, à moins qu'il n'ait été inspiré par le souvenir, au plus profond de nous, de l'existence d'une porte, que ce même sentiment nous désigne comme une porte de sortie. Elle nous permettra d'entrer à l'extérieur, c'est-à-dire de prendre le chemin du retour à l'instant même du départ. [...] [mais] il ne suffit pas d'avoir été fichu à la porte pour aspirer au retour ». <sup>292</sup>

Il semble important de faire une courte parenthèse pour rappeler qu'avec les découvertes du XIXe siècle, la recherche du paradis perdu devient le thème de prédilection de tous ces esprits visionnaires, de tous ces voyageurs infatigables fascinés par les secrets des civilisations perdues et retrouvées. On ne rêve plus aux mystères des pays lointains, on les explore. Le voyage ouvre une porte vers un univers qui offre différentes figurations de l'espace et de l'Autre.

Le thème du monde perdu connaît un grand essor à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle et les premières décennies du XXe siècle, surtout entre les années 20 et 40. Alain-Michel Boyer voit dans le paradis primitif (un Éden situé en Orient) l'image d'une altérité profonde du Moi, le retour du refoulé :

« [...] le monde perdu combine le Même et l'Autre, l'altérité et le retour à soi. Point crucial : il est toujours plus profond, plus intérieur à l'homme, il est une figure de l'intérieur en l'homme. » <sup>293</sup>

L'altérité se dévoile aussi dans une l'attirance vers l'étrange, le différent, l'inouï :

« Cette étrangeté croissante révèle ce qui fait le principal attrait des fictions de mondes perdus : non pas seulement le dépaysement (que procure tout récit de voyage), mais l'altérité, la présentation de

---

<sup>292</sup>Jean-Pierre Laurant, *op. cit.*, p. 21.

<sup>293</sup> Alain-Michel Boyer, « Mondes perdus, cités oubliées et retrouvées », Introduction à *Mondes perdus*, Textes réunis par Alain-Michel Boyer, Groupe de recherches sur la Modernité-Université de Nantes, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, p. 14.



décors et d'êtres radicalement autres par rapport à ce que nous connaissons et ce que nous sommes, quoique situés en un lieu terrestre prétendu réel et contemporain. »<sup>294</sup>

Le sentiment de l'ailleurs naît dans une prise de distance avec l'objet, tel que nous le montre l'épisode du *Perroquet Vert* où l'héroïne vient en contact avec les spécificités du terroir natal, plus particulièrement des « présentations macabres »<sup>295</sup> aux tombes ancestrales – des « plaques de marbres étroites recouvrant les cercueils des enfants » aux « dalles qui scellent les restes des hauts dignitaires de l'empire [...] gravés en lettres d'or »<sup>296</sup> – à la tradition iconographique russe des tabatières précieusement préservées :

« La Russie, étant un pays à tabatières, est aussi un pays à miniatures. Depuis Catherine II jusqu'au règne d'Alexandre III, pas une personne de notre famille qui ne se soit fait peindre sur une boîte. »<sup>297</sup>

Pour la Princesse Bibesco, celle qui connut d'expérience les particularités du monde russe et notamment de Saint-Pétersbourg, lors de ses innombrables voyages à travers le monde, l'image de l'Éden terrestre est une constante de son œuvre. Dans une chronique sur les *Huit Paradis*, Louis de Mondadon se demande si la vision du paysage paradisiaque, qui semble se laisser entrevoir constamment dans ses descriptions, ne serait pas une création du regard et de la parole d'une écrivain-magicienne :

« [...] magicienne qui s'ingénie à enclorre dans le cristal des phrases l'essence de toute beauté ou à faire vibrer les syllabes sous l'archet de son émotion [...]. Qui sait si, comme dans le conte, elle ne change pas en or, ce qu'elle touche. »<sup>298</sup>

L'écriture seule peut réaliser la magie de faire revivre un monde perdu. Construit sur l'antagonisme Occident-Orient, le thème du monde perdu présente une valeur de contestation qui se matérialise à deux niveaux, validant deux formes d'altérité : une autre Loi et une autre Temporalité.

Rêvant d'Orient, Maurice Barrès s'exclamait : « c'est trop beau pour moi ; je suis de race inférieure. Ce sévère jugement me plaît, me rabaisse, m'humilie, me borne, car l'Orient pour moi, c'est le sans borne du rêve, c'est le fleuve ininterrompu. »<sup>299</sup>

---

<sup>294</sup> Yves Vadé, « Du paradis perdu aux enfers égarés », in *Mondes perdus*, Textes réunis par Alain-Michel Boyer, Groupe de recherches sur la Modernité-Université de Nantes, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, p. 60.

<sup>295</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 130.

<sup>296</sup> *Ibid.*, pp. 130-131.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>298</sup> Louis de Mondadon, « Sur la route du paradis », in *Études*, 5 août 1925, p. 492.

<sup>299</sup> Maurice Barrès, « Mes Cahiers » in *Mes Cahiers 1896-1923*, *op. cit.*, p. 145.

## Une autre loi

Le monde perdu propose un modèle alternatif de société et, à l'époque où l'impérialisme conquérant vise à imposer ses valeurs comme universelles, l'image de cet espace qui tente de résister à l'uniformisation avec l'Occident devient un manifeste pour la diversité, pour un monde qui peut exister différemment, pour une altérité fière de ses mœurs et de ses lois, ou, comme le note Boyer, l'expression de cette :

« [...] volonté de remettre en cause les certitudes d'un Occident qui, en ce siècle de scientisme à son apogée, tient à asseoir son emprise sur tout le monde connu, à imposer sa culture à l'ensemble de l'espèce humaine, à la totalité de son histoire. Il s'agit moins d'une critique de l'anthropocentrisme que d'un désir, parfois confus, de battre en brèche l'eurocentrisme, l'uniformisation ; de battre en brèche, surtout, la conviction que l'homme vit à la meilleure époque possible, qu'il n'existe qu'une seule civilisation concevable. »<sup>300</sup>

Plus encore l'homme moderne est facteur d'agression, de trouble, dans ce monde deux fois perdu :

« L'homme de l'Occident, à l'ère industrielle, est facteur de troubles, de dissensions, de conflits, et le monde perdu est le lieu de l'irréversible, celui avec lequel on communique une dernière fois avant de le détruire. Un monde perdu au moment où l'explorateur le découvre, perdu parce qu'il le découvre et parce qu'il est condamné, par son passage même, à le détruire. »<sup>301</sup>

Image symbolique de cette intrusion, la narratrice d'*Isvor* revient à maintes reprises sur la destruction des forêts, la plus grande richesse de la montagne dont l'exploitation se fait synonyme de dépouillement. Dans le même sens, l'image paradisiaque de la vie en nature (modèle primitif) est construite en opposition avec le modèle progressiste du travail qui enrichit les poches mais pas les âmes. Dans la petite gare d'Isvor, « demi-gare et demi-marché »<sup>302</sup>, l'épisode des vendeuses de fleurs et fruits des bois qui offrent ces délices aux voyageurs, délices qui leur ont coûté énormément de temps pour très peu d'argent mais beaucoup de plaisir, peint la rencontre entre les deux prototypes sociaux :

« J'ose dire que les veuves, les orphelins et toutes les pauvresses d'Isvor se divertissent davantage en parcourant les forêts, en déchirant leurs vêtements aux ronces de framboisiers, en s'asseyant sur le bord des torrents pour natter la chevelure des saules qu'en s'employant dans nos fabriques où les scies circulaires font un bruit moins doux que le chant des oiseaux, où l'air chargé de la poussière

---

<sup>300</sup> Yves Vadé, *op. cit.*, p. 15.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>302</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 199.

irritante du ciment et des émanations du pétrole sent moins bon que celui respiré dans l'ombre des hêtres, sur les tapis de mousse que décoorent l'orchidée sauvage et les morilles. »<sup>303</sup>

Réplique de la civilisation occidentale, l'univers hideux d'une ville que la princesse d'*Isvor* décrit lors d'un voyage donne contour à cette volonté de réaction contre un développement social et technique qui s'impose par invasion dans un espace qu'il s'approprie avec des conséquences désastreuses. Un chapitre intitulé « La ville » rend évidente la volonté de montrer les dégâts et la monstruosité d'un univers hybride dans cette altérité qu'est l'Orient et qui lorsqu'elle accepte le rendez-vous avec l'Occident risque à tout moment de perdre son authenticité et ses valeurs. Copie d'un modèle territorial venu d'ailleurs la ville, dans l'univers natal de la princesse, revient comme un mauvais souvenir du monde qu'elle veut précisément fuir, comme réactualisation de l'angoisse du danger qui guette partout :

« Cette ville ressemble à n'importe quoi et ne rappelle vraiment rien. Sans être ancienne, elle est vétuste... Capitale de tant de villages, elle n'est devenue ville que dans son milieu, où sa laideur, copie de toutes les laideurs d'Europe, ne vient pas d'elle, lui demeure étrangère. Sur toute sa périphérie, elle est encore village, un prodigieux village, ayant l'étendue d'une très grande ville. [...] Comme il fait déjà chaud, les gens sortent de leurs petites maisons, mais ils ne vont pas loin, à cause de la boue. Elle est épaisse, gluante, odorante. [...]

Pitts la voyageuse, regardant autour d'elle, et ne voyant que des gens à pied et des maisons sans étage, a dit :

– C'est Pékin !

Voilà un grand compliment, Pitts, mais qu'il ne faudrait pas faire aux gens de la petite ville du milieu, qui feignent d'ignorer l'existence de l'autre, la ville immense !

Peut-être l'ignorent-ils réellement. Ils sont les heureux habitants d'un moindre Paris, copié sur celui du baron Haussmann, d'une Vienne secondaire... Avec bonheur, ils s'y cantonnent. [...] Leur course préférée, toujours la même, consiste à arpenter leur rue principale, dans un sens et dans l'autre, en échangeant des regards et des saluts. C'est là qu'ils ont l'illusion d'être ailleurs, c'est-à-dire chez eux. »<sup>304</sup>

A l'opposé de cette image de la ville qui agresse, on retrouve dans *Le Perroquet Vert* la ville « la plus humaine qui soit au monde »<sup>305</sup>, Venise, avec ses ruelles animées par la seule agitation des hommes. Dans « le climat du bonheur »<sup>306</sup>, les âmes malheureuses retrouvent un refuge et le sentiment d'un parfait dépaysement. Dans le récit du *Perroquet Vert*, Venise est l'espace décalé, en disharmonie avec l'état d'âme du personnage et, conséquemment, la ville

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>304</sup> *Ibid.*, pp. 109-111.

<sup>305</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 267.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 266.

italienne symbolise le lieu du bonheur impossible (impossible bonheur à la suite de la mort de la sœur, Marie, impossible bonheur de l'amour incestueux de Félix). Venise est la ville-demeure humaine, mais en dissonance avec le Moi intime. Elle est l'image de la vie qui avance et de l'avenir qui ne s'accommode pas avec la temporalité et le décor d'une ombre :

« Elle n'est habitée que par des hommes ; elle est ordonnée comme une belle demeure ; on n'y entend que le bruit des pas et des conversations ; les corridors des rues aboutissent à des chambres magnifiques et bien meublées ; ses places sont des salles de fêtes à ciel ouvert ; ses églises ressemblent à de beaux buffets poussés contre le ciel. »<sup>307</sup>

### Une autre temporalité

A ce modèle de civilisation qui met en avant l'altérité que l'homme moderne perçoit comme consubstantielle à soi et à son univers (cet « être ailleurs » sans jamais quitter le « chez soi »), s'oppose la parfaite intégration du peuple paysan dans le microcosme et le macrocosme. Le voyage comme retour dans l'espace des origines est fondé sur l'espoir de retrouver un nouvel ordre c'est-à-dire une harmonie « originelle », un rythme rassurant face à l'imprévu de l'avenir. L'entrée dans un autre univers se traduit par une temporalité de l'entre-deux, où règne l'oscillation entre le temps à forte composante archaïque du village et le temps présent avec les marques de la civilisation moderne (tel le train, le tramway, l'automobile). En pèlerinage vers un petit cimetière villageois, le passage par la ville plonge la voyageuse dans la confusion temporelle :

« [...] depuis que je commence à connaître mon pays, il me semble faire sans cesse une chute dans le temps...

En quittant le cimetière de Sainte-Vénus pour rentrer dans la ville, le premier tramway qui passe me paraît un anachronisme, et je me demande de nouveau avec une espèce d'angoisse :

'En quels temps vivons-nous ?' »<sup>308</sup>

Au niveau des indices temporels, la narration d'*Isvor* joue de l'imprécision (aucune date précise) créant ainsi l'impression d'un espace perdu dans le temps, où le réel se fond avec le mythique, et l'aventure prend vie dans un espace à mi-chemin entre l'épopée et le conte de fée. Dans les lettres qui encadrent le récit les marqueurs temporels, « ce trois mars » et « Ce 23 mai », annonce la construction narrative encadrée par ce temps hors-le-temps :

« J'avais quitté Paris un dimanche ; le mardi suivant, un 3 mars à la nuit, je suis rentrée à Isvor. »<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>308</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 116.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 3. Nous soulignons.

Pour pouvoir pleinement jouir de la beauté du monde retrouvé, celui qui franchit le seuil de cette altérité accepte avant tout la logique d'un autre temps, indéfinissable et ambivalent :

« Il a plu sans qu'on sache de quelle saison était le temps.

La journée n'a pas eu de caractère définissable. Étions-nous en novembre ou en mars ? Le soir a dissipé l'équivoque. »<sup>310</sup>

Ce plaisir à dissoudre les limites temporelles est propre à une poétique de nature chateaubrianesque. Merete Grevlund insiste sur le rôle important des jeux temporels chez Chateaubriand afin de « restituer au présent son épaisseur et sa complexité »<sup>311</sup>. Dans un temps peuplé par des réminiscences et des rêves, le Je assume le statut d'un voyageur infatigable entre le présent et le passé, à l'intérieur de ce royaume des paroles où « un paysage n'est plus un paysage, il est l'espace privilégié d'où l'imagination s'envole vers des ailleurs, la pierre mémoriale derrière laquelle se révèlent le pays et le temps perdus. »<sup>312</sup> La force évocatrices des *Mémoires d'outre-tombe* qu'inspira la Princesse Bibesco surgit d'une ambivalence qui lui est propre, définie par une nécessité de faire coexister deux principes clé, « le changement » et « la stabilité ». Pierre Clarac trouve une belle illustration de cette dualité dans les deux éléments fondamentaux pour le paysage chateaubrianesque, « la vague » (symbole pour la 'fugacité' et la 'vanité') et « le rocher » (symbole de l'attachement au passé, à Dieu, à la terre)<sup>313</sup>, définissant les *Mémoires* comme « le poème de la fuite fatale des choses et de leurs merveilleuses résurrections. »<sup>314</sup> Philippe Moisan identifie lui aussi deux « réseaux » parallèles : d'un côté, celui « de l'ancrage et de la sédentarisation » dont l'image-clé du « monument »<sup>315</sup> n'est autre qu'une « mise en scène de la mémoire, de la résistance au temps et aux éléments »<sup>316</sup>, d'un autre côté, celui « de la dérive »<sup>317</sup> qui « met en scène au

---

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>311</sup> Merete Grevlund, *op. cit.*, p. 190.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>313</sup> Pierre Clarac, « Le Rocher et la vague ». Discours prononcé à Saint-Malo, le 4 septembre 1968, in *A la recherche de Chateaubriand*, Ouvrage offert à l'auteur pour son quatre-vingtième anniversaire, Paris, A.-G. Nizet, 1975, p. 12.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>315</sup> « Face à l'érosion du temps qui passe, les monuments sont autant de points d'ancrage qui permettent de fixer le passé, de le glorifier ou de le mettre en scène. Face à la volatilité de l'instant, ils représentent l'inaltérable éternité, ils sont les bornes qui balisent le temps et l'espace. » Philippe Moisan, « Dérives et nomadisme », in *Chateaubriand Historien et Voyageur*, Textes réunis par Pierre Riberette, Colloque à la Faculté des Lettres de l'Institut Catholique de Paris, Paris 8 et 9 octobre 1998, Société Chateaubriand, No 41, La Vallée-aux-Loups, 1999, p. 61. P. Moisan n'oublie pas de citer à ce sujet le fameux article de Michael Riffaterre, « Chateaubriand et le monument imaginaire », in *Chateaubriand Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 1970, pp. 63-81, cité p. 61.

<sup>316</sup> P. Moisan, *op. cit.*, p. 63.

<sup>317</sup> « La dérive étant ce moment où l'individu, chez Chateaubriand le voyageur, perd le contrôle de ses mouvements, de sa trajectoire, de sa destinée, pris en charge par une force extérieure. » *Ibid.*, p. 61.

contraire la disparition, pire, la dissolution du corps dans les éléments »<sup>318</sup>. A la poétique du monument qui « sédentarise le réel » s'oppose alors cette écriture devenue une « pensée nomade » qui n'habite plus l'espace mais l'« effleure », l'« espace lisse » du nomade étant celui des voyages incessants, des « trajets qui définissent et créent l'espace ».<sup>319</sup> Pour accéder à cette véritable « philosophie du devenir »<sup>320</sup> qui s'acharne contre l'immobilisme, il faut suivre les pas de la Princesse et se laisser emporter par les vagues de la mémoire poétique et se souvenir, avec Jean Mourot, que « la vraie phrase de Chateaubriand, celle qui naît d'une émotion de son être intime, est une phrase de mouvement ; elle est d'abord une certaine courbe où les mots, non prévus d'avance, s'insèrent à mesure pour la réaliser ; les mots y sont subordonnés au mouvement. »<sup>321</sup> Pour un Chateaubriand comme pour un Proust qui partagent un « sentiment exacerbé de fugacité »<sup>322</sup>, « l'histoire en mouvement accéléré »<sup>323</sup> ne peut être que « remémorée par un voyageur lui-même en mouvement incessant »<sup>324</sup>.

« Respectons la majesté du temps ; contemplons avec vénération les siècles écoulés, rendus sacrés par la mémoire et les vestiges de nos pères ; toutefois, n'essayons pas de rétrograder vers eux, car ils N'ont PLUS rien de notre nature réelle, et si nous prétendions les saisir, ils s'évanouiraient »<sup>325</sup>.

### **L'Altérité et le Temps**

Pénétrer dans le pays des saules constitue premièrement un voyage dans le temps. Initier un questionnement sur la notion de l'Autre et de la transcendance n'aurait aucune pertinence en dehors d'un autre terme incontournable de toute analyse des rapports humains, le Temps. Notons pour commencer qu'Allan Bloom observe que « la perception typiquement moderne des relations humaines – un « soi » et l'« autre » – a creusé un fossé infranchissable entre les deux. »<sup>326</sup> Il rajoute aussi que la négation est devenue la valeur de référence :

« Le goût moderne donne tout l'avantage à celui qui nie contre celui qui affirme, et il attend la vérité de celui qui est porteur de la plus mauvaise nouvelle. »<sup>327</sup>

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>320</sup> André Vial, *Chateaubriand et le Temps Perdu. Devenir et Conscience individuelle dans les « Mémoires d'Outre-Tombe »*, Paris, Julliard, coll. Dossiers des « Lettres Nouvelles », 1963, p. 42.

<sup>321</sup> Jean Mourot, *Le génie d'un style, Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Édition revue, corrigée et mise à jour, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, p. 137.

<sup>322</sup> Marc Fumaroli, *Chateaubriand. Poésie et terreur*, Paris, Éditions de Fallois, 2003, p. 45.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>325</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, tome I, livre septième, chapitre 2, pp. 251-252.

<sup>326</sup> Allan Bloom, *L'Amour et l'amitié*, Paris, Éd. de Fallois, trad. de l'américain par Pierre Manent, 1996, p. 11.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 270.

Elena Bovo s'attarde sur le concept d'altérité prenant comme guide la phénoménologie. Les phénoménologues analysent «une identité précaire qui se trouve, se reconnaît et se perd dans l'appel, la mémoire, la fidélité envers autrui », et un sujet dont « l'unité est à la fois fondée et menacée par autrui »<sup>328</sup>. Ce qui retient notre attention c'est que chez Husserl, Levinas et Derrida l'altérité est inséparable de l'idée de temps. Mais si pour Husserl « l'altérité du temps est interne au sujet », Levinas la perçoit comme étant « absolument extérieure ».<sup>329</sup>

Selon Husserl, l'idée de temps « introduit une absence ou une altérité », une altérité « entre le moi présent et le moi passé », d'où, par exemple, la différence entre l'altérité d'un souvenir (où le moi se rapporte à un moi qui « est toujours le même ») et autrui, qui « ne se laisse pas identifier à partir du flux temporel du vécu du moi ».<sup>330</sup> La connaissance du sujet serait à rechercher dans cette absence qui se définit de manière fondamentale sur l'axe temporel où surgit pour Husserl « une conscience temporalisée » qu'il « oppose à 'l'instantanéité' de la conscience ».<sup>331</sup>

Le concept de *Trace* de Levinas met en question la vision de Husserl sur le temps, « qui implique la possibilité de parvenir au passé conçu sous la forme d'une présence modifiée, à savoir comme un présent-passé. Le temps 'toujours déjà là' de la trace ne peut pas être remémoré, par ce qu'il ne garde pas en soi un passé-présent dont on peut se souvenir et qu'on peut représenter. Penser la trace signifie accéder à un passé qui précède la mémoire car il échappe au souvenir. »<sup>332</sup> Il faut ainsi mentionner la « valeur éthique » de la trace, d'un « passé irréductible au présent », qui « rompt avec le flux temporel husserlien » et rejoint l'idée de « la responsabilité pour autrui ».<sup>333</sup> Husserl et Levinas fondent leur philosophie sur la « primauté du moi par rapport à autrui »<sup>334</sup>. Ce qui les sépare c'est cette altérité extérieure (de Levinas), c'est-à-dire « la conscience comme conscience-de, comme toujours hors d'elle-même et comme transcendance, que Levinas pense un rapport par lequel autrui n'est pas résorbé dans la représentation du moi. »<sup>335</sup> Le discours de Levinas sur l'Autre, note Elena

---

<sup>328</sup> Elena Bovo, *Absence/Souvenir. La relation à autrui chez E. Levinas et J. Derrida*, Tornhout (Belgium), Brepols Publishers, coll. « Monothéismes et Philosophie », 2005, 183 p. 9.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>332</sup> *Ibid.*, pp. 33-34. Voir surtout pp. 33-37.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 35. Voir Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata morgana, 1995, 182 p.

<sup>334</sup> Elena Bovo, *op.cit.*, p. 11.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 10.

Bovo, s'attarde sur le terme de « transcendance » (sous ses différentes formes –« Dieu », « l'Infini », « le Bien »), mais aussi sur une nouvelle approche de la subjectivité (où « le moi est affecté par autrui ») qui trouve dans un langage pré-originel, *le dire*, (en opposition avec un langage codifié, *le dit*) un lien, une proximité avec autrui mais aussi sa « passivité ». <sup>336</sup>

Levinas et Derrida situent tous les deux le concept de l'altérité sur l'axe temporel pour lancer un questionnement sur la mort :

« Discontinuité et rupture, pour les deux philosophes le temps est 'offert' au moi par la mort de l'autre et ne se laisse pas réduire à l'image du 'flux'. Mais la discontinuité du temps assume un sens très différent chez l'un et l'autre, parce que leurs conceptions d'autrui sont différentes. Pour Levinas, l'inconnu de la mort qui se montre dans le visage d'autrui ouvre le survivant à une relation avec une transcendance, un infini [...]. Pour Derrida, l'inconnu qu'est autrui ne donne accès à aucun infini, et le mystère de la mort d'autrui ne dépasse jamais autrui. »<sup>337</sup>

Pour Derrida il n'y a ni transcendance ni infini à retrouver, sinon « la finitude du moi et d'autrui », et une temporalité perdue, car « une fois disparu, autrui, son passé et son monde ne peuvent pas se recueillir et se représenter dans une mémoire capable de les ramener à la présence » – or, si mémoire signifie intériorisation, l'autre résiste à notre « mémoire intériorisante ». <sup>338</sup>

Le drame du Je est donc celui de s'apercevoir qu'il ne partage pas le même univers temporel que l'Autre. L'effort à faire est alors celui de retour. Marthe Bibesco définit d'ailleurs sa condition de « revenante » lorsqu'elle parle de ses allers-retours incessants entre Paris et la Roumanie ou bien le reste du monde. L'écrivain incarne elle-même ce Je qui fixe un point dans l'espace pour ancrer par moments le temps qui lui fuit :

« Revenante j'étais ; revenante je suis ; revenante je serai et c'est à Paris qu'il me fallait revenir, comme on revient à soi après un évanouissement, quand après toutes ces absences passagères qui s'appellent le sommeil ou la mort, j'abordais à nouveau dans l'île Saint-Louis. »<sup>339</sup>

Marthe Bibesco insiste, à l'obsession presque, sur le mythe du retour aux origines, dont le titre même du livre, *Isvor* (le nom du village est doublement significatif car le terme « isvor » signifie « source » en roumain), détient une première clé de lecture :

« Isvor : qui dit ce nom dit 'source'. Et j'y remonte. Je suis originaire d'Isvor. Après m'en être éloignée, j'y reviens, peut-être pour la dernière fois, peut-être aussi pour toujours.

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>339</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 35.



Isvor, mon domaine, Isvor, mon secret... J'y ai vécu longtemps dans ce que je croyais être un désert. J'étais si seule, jusqu'au jour où j'eus compris qu'ils [les habitants d'Isvor] étaient là, et qu'avec leurs vies, je pouvais enrichir et compliquer infiniment ma vie. »<sup>340</sup>

L'incursion dans le monde d'*Isvor* est prioritairement un voyage vers une géographie humaine. Le récit se transforme en fresque d'une civilisation paysanne qui s'obstine à préserver ses repères identitaires, une île où l'ancien tente de faire face au nouveau. Rien de nouveau comme sujet, serait peut-être tenté d'exclamer le lecteur ! Et la réplique ne tarde pas à surgir : dans ce monde comme tant d'autres civilisations perdues, l'authenticité est à retrouver dans l'humain et sa création :

« Ce pays serait semblable à beaucoup d'autres, n'étaient les gens qui l'habitent et qui lui donnent son prix. Je n'ai découvert le sens de ses paysages et ce qu'ils ont de rare, qu'à travers eux. »<sup>341</sup>

Dans la rubrique « Les livres à lire » de la revue *Ève*, Raymond Clauzel recommande *Isvor*, en résumant en quelques mots l'intérêt du livre pour l'évocation de ce qu'il appelle : « Toute la vie intime et l'exacte mentalité d'une race reliée par la tradition immuable au plus noble passé, ardemment 'chrétienne en surface et païenne en profondeur' ». <sup>342</sup> Voyager signifie pour la Princesse Bibesco découvrir l'âme d'un pays, ses habitants dessinent son visage le plus évocateur. Lorsque l'écrivain décrit ses « années de solitude campagnarde » (notamment à Comarnic), ses évocations reviennent sans cesse sur :

« [...] l'âme de ces paysans roumains, restés si simple, si droits et si sensibles. J'ai fait la provision de fraîcheur. Et aussi, j'ai achevé mon éducation historique : Chateaubriand m'avait laissée au seuil de l'Empire. »<sup>343</sup>

Dans un article sur *Feuilles de calendrier*, A. Arnoux complimente la vision spatiale de la Princesse en tant que réflexion sur la nature humaine.

« Chaque grande nation, comme tout individu de cette nation, à son insu, obéit à une implacable détermination géographique. Ce n'est pas le droit qui est à l'origine de la vie des peuples, c'est la géographie. »<sup>344</sup>

L'écriture ambitionne de reconstituer une géographie humaine grâce à cette connaissance des traits humains (propres à chaque territoire) basée sur la fine observation des caractères et d'un savoir vivre propres au pays visités, comme la narratrice du *Perroquet Vert* le note elle aussi :

---

<sup>340</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 5.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>342</sup> Raymond Clauzel, « Isvor le pays des Saules », in *Ève, Journal féminin illustré du dimanche*, Paris, No. 134, 22 avril 1923, p. 11.

<sup>343</sup> Princesse Bibesco, « Pourquoi j'écris ?... », *op. cit.*, p. 59.

<sup>344</sup> A. Arnoux, « Feuilles de calendrier par la princesse Bibesco », in *Les Nouvelles Littéraires*, 19 août 1939.

« Comme la plupart des gens de notre espèce, nous avons des parents dans presque tous les pays d'Europe et, par eux, nous apprenions une autre géographie que celle enseignée d'ordinaire aux enfants de notre âge. Nous connaissions la carte des caractères nationaux. »<sup>345</sup>

L'écrivain qui, jouant de son rang nobiliaire et de son statut privilégié de fille et puis d'épouse d'hauts dignitaires, aime le voyage comme découverte et exploration de ses origines dispersées. Elle définit son travail autobiographique, non pas comme un arbre généalogique mais comme une carte de l'Europe à dessiner. Son grand projet matérialisé dans l'ouvrage intitulé *La Nymphe Europe*, illustre la portée de la construction autobiographique de Marthe Bibesco, qui se veut différente des autres formules du récit personnel. Elle écrit à l'abbé Mugnier lors de la rédaction de cette autobiographie à part :

« [...] que le plan de mon ouvrage est tout autre, que je commençais par vivre mes vies antérieures, que cela constituait un long livre au bout duquel je venais au monde ; que lorsque ce petit animal provisoirement nommé Marthe, qu'il connaissait si bien, naissait au dernier chapitre du Tome I, c'était pour se quitter aussitôt. Je subdivisais mon aventure terrestre en autant de pays qu'il en est nommé en Europe ; le plan de mon ouvrage n'était pas chronologique, mais géographique. »<sup>346</sup>

### **La quête des origines**

La narratrice d'*Isvor* nous présente son projet comme un retour aux origines. En cherchant à comprendre le peuple de ses ancêtres, elle essaie en même temps d'acquérir une sorte de sagesse pour se comprendre elle-même. Le choix du terme « Isvor » fait ressortir dès le titre les desseins du témoignage : ce mot est à double sens, d'une part signifiant la « source » en général, et d'autre part « un ruisseau ». En parlant du peuple d'Isvor, la narratrice note :

« C'est à lui que je vais, vers lui que je retourne, avec lui que j'essaie de reprendre à nouveau la difficile vie en commun.

Isvor : qui dit ce nom dit 'source'. Et j'y remonte. Je suis originaire d'Isvor. Après m'être éloignée, j'y reviens peut-être pour la dernière fois, peut-être aussi pour toujours.

Isvor, mon domaine, Isvor, mon secret...J'y ai vécu longtemps dans ce que je croyais être un désert. J'étais si seule, jusqu'au jour où j'eus compris qu'ils étaient là, et qu'avec leurs vies, je pouvais enrichir et compliquer infiniment ma vie. »<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 50.

<sup>346</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 50 : « Notre sang et ses affluents, ce fleuve qui s'en allait à la mer, faisait de nous plutôt une géographie qu'une planche de botanique. »

<sup>347</sup> *Isvor, le pays des saules*, pp. 4-5.

Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi un Maurice Barrès s'extasie à la lecture d'*Isvor, le pays des saules*. Le thème du retour aux sources de la princesse roumaine répond bien à la vision barrésienne de l'enracinement.

« Une seule chose est nécessaire à l'homme, le respect de la source vive qu'il porte en lui-même : que chacun de nous préserve la sienne, l'empêche d'être troublée, étouffée, la fasse couler : le reste, œuvres, gloire, puissance, viendra par suite et par surcroît. » Taine sur Venise. »<sup>348</sup>

Fascinant symbole de toute une époque, bien que controversé pour ses positions politiques, Barrès continue à interpeller la critique qui continue à débattre sur l'évolution de ses thèses, soutenant la continuité ou bien la rupture entre le culte du Moi et celui de l'énergie nationale<sup>349</sup>. De l'interrogation d'É. Carassus sur le sens de l'évolution barrésienne qui met en avant le désir de « superposer » (et non pas de remplacer) au « professeur du détachement » avec son idéal de l'homme libre celui du « professeur d'amour et de compréhension, d'acceptation et d'énergie »<sup>350</sup> prônant l'idéal d'une énergie disciplinée et collective, nous retenons deux idées majeures qui peuvent fournir les sources intimes du retour au bercail et à l'âme du peuple : d'un côté, la vision barrésienne du terroir trahirait sa déception avec un certain ordre social, politique, idéologique qui viendrait remplacer l'élitisme aristocratique par une médiocrité bourgeoise<sup>351</sup>, d'un autre côté, le désir d'ancrage dans la terre des ancêtres trahit la hantise très moderne de l'éphémère<sup>352</sup>, d'un Moi essayant d'opposer à sa précarité la promesse d'un héritage durable car commun, partagé par des générations.

« Notre terre nous donne une discipline et nous sommes les prolongements de nos morts. Voilà sur quelle réalité nous devons nous fonder.

Que pour permettre à la conscience d'un pays tel que la France de se dégager, il faille raciner les individus dans la terre et dans les morts, dans la terre de nos morts, cela paraît une conception fort

---

<sup>348</sup> Maurice Barrès, « Mes Cahiers », in *Mes Cahiers 1896-1923, op. cit.*, p. 166.

<sup>349</sup> Référence faite aux deux trilogies barrésiennes, *Le Culte du Moi* (1888-1889-1891) et *Le Roman de l'énergie nationale* (1897-1900-1902). Notre recherche s'intéresse plus particulièrement à la deuxième période de l'œuvre barrésienne. Pour les citations des *Déracinés*, nous utilisons l'édition établie par Vital Rambaud, *Romans et voyages*, Paris, Éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, tome I, 1507 p.

<sup>350</sup> Émilien Carassus, *Barrès et sa fortune littéraire*, Paris, Éditions Guy Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », p. 50.

<sup>351</sup> « Son aristocratie, son dégoût d'une médiocrité toute-puissante le conduisent à mépriser une démocratie qui rejette les meilleurs esprits ou les endort dans un calme stérilisant. Son idéologie devient le substitut d'un pouvoir refusé à l'intelligence bafouée. Mais cette déception légitime et ce légitime désir de ne pas voir se perdre les énergies inemployées n'entraînent-ils pas Barrès vers des solutions redoutables ? » *Ibid.*, p. 64. Et Carassus continue sur l'engagement politique de Barrès, notamment sa position quant à la pétition dreyfusarde, causant la rupture avec la jeunesse qui l'avait tant admiré.

<sup>352</sup> Dans ce sens, la quête barrésienne donne, selon Carassus, « l'impression d'une recherche inquiète bien plus que celle d'une certitude confortablement accrochée à un traditionalisme conservateur. » *Ibid.*, pp. 49-50.

matérielle à des personnes qui croient avoir atteint à un idéal d'autant plus élevé qu'elles ont mieux étouffé en elles la voix du sang et l'instinct du terroir. »<sup>353</sup>

Pour le critique qui déclame avec emphase « Pour un peu, il faudrait demander pardon à la compagnie »<sup>354</sup>, le retour au passé que propose Barrès laisse entrevoir les deux justifications majeures que nous venons d'identifier : d'une part, le « dégoût du monde industriel, ce retour à l'homme et cette volonté de transformer le *connu* en *vécu* »<sup>355</sup> qui l'entraîne vers l'ambition d'une « récupération du *moi* »<sup>356</sup> à travers des concepts tels que la « race »<sup>357</sup> ou « l'enracinement »<sup>358</sup> visant à réveiller les « énergies » endormies de l'histoire, d'autre part, « la conscience d'être périssable »<sup>359</sup> détermine Barrès à s'orienter vers une modalité temporelle qui est celle de la « collaboration »<sup>360</sup> avec le passé (mais aussi avec l'avenir) contre la mort qui est ici oubli. L'écriture contre la mort constitue l'unité<sup>361</sup> de l'art barrésien, où la conscience du temps fini et dégradant est constamment bafouée par ce qui devient aussi bien « une coquetterie bien superficielle avec la mort »<sup>362</sup> qu'une soif, une « volupté »<sup>363</sup> de vivre dans un temps qui cesse d'être le présent limité de l'individu pour prendre les contours de l'immortalité de l'âme collective, de la solidarité de la mémoire. Jean-Michel Wittmann détecte lui aussi dans la psychologie des personnages barrésiens (et dans ce sens les héros du *Roman de l'énergie nationale* héritent le sens profond de la « quête spirituelle et égotiste » de

---

<sup>353</sup> Maurice Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Éditions du Trident, 1987, p. 67.

<sup>354</sup> Cette phrase devenue célèbre ouvre le livre de Jean-Marie Domenach, *Barrès par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de Toujours », 1960, p. 5.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>357</sup> Domenach interprète les thèses barrésiennes par rapport à la méthode empruntée au déterminisme tainien et développée en une vision sur le « réalisme de la conscience » (continuité et transmissibilité de l'âme collective, de la somme des sensations et du vécu d'un peuple, d'une lignée). « De Taine, il a retenu que chaque civilisation se définissait au carrefour de la race, du milieu et du moment. Et aussitôt, sans débat, voici la méthode adoptée, transférée au plan du moi, et développée en sentiment : si le moi n'est pas seulement ce support éphémère des jouissances individuelles, mais le produit mystérieux d'une somme infinie d'efforts et de consciences humaines, la résultante d'une histoire et d'une terre, alors notre sensibilité elle-même s'en trouve infiniment augmentée : quel capital d'expériences, quelle somme de sensations dormantes à ranimer ! » *Ibid.*, p. 30. Le critique précise aussi concernant le terme de « race » employé si souvent par Barrès qu'« il n'a jamais cherché à le préciser et ne lui donnait certainement pas un contenu physiologique ». *Ibid.*, p. 34.

<sup>358</sup> Maurice Barrès résumait ainsi dans ses *Cahiers* la thématique des *Déracinés* : « Ces jeunes gens, ces déracinés, le problème est maintenant de savoir s'ils prendront racine. [...] *Les aimer d'un amour d'historien et de curieux et non d'un amour de sectaire* (partisan). », in « Mes Cahiers », *Mes Cahiers 1896-1923*, op. cit., pp. 91-92.

<sup>359</sup> Jean-Marie Domenach, op. cit., p. 31.

<sup>360</sup> *Ibid.*, pp. 31-34.

<sup>361</sup> Domenach définit l'unité de l'esthétique barrésienne dans la complexe thématique de la mort : « le sentiment de la mort est à la fois « chant de perdition » et volonté plus intense de vivre. » *Ibid.*, p. 76.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 75. Voir aussi l'analyse du macabre chez Barrès, où la « volupté du périssable » se joue sur les registres de « l'orné » et du « cynique », et qui ne représente selon Domenach qu'« une autre façon de se défendre contre la mort ». *Ibid.*, pp. 74-75.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p.

Philippe dans *Le Culte du Moi*) « l'attrance conjointe pour la volupté et la mort ». <sup>364</sup> A la question fondamentale que la critique barrésienne ne cesse de répéter avec obstination, c'est-à-dire « comment concilier le culte du Moi et le culte de la Terre et des Morts ? », Emmanuel Godo répond par une thèse sur la cohérence et non la rupture de la vision barrésienne, sur la quête d'un Moi qui déjà dans *Un Homme libre* accomplit un travail d' « autoscopie qui mène l'individu à reconnaître le lien qui l'unit à la communauté. » <sup>365</sup> Le Culte du Moi contient donc les prémices de sa vision communautaire qui aboutira à son nationalisme engagé de *Scènes et doctrines du nationalisme*. <sup>366</sup> Bouleversé, d'un côté, sur le plan personnel par la mort de ses parents (la mort du père, en 1898, et surtout celle de la mère tant aimée, en 1901) et, d'un autre côté, par le morcellement social et politique alimenté par l'affaire Dreyfus, Barrès opère le passage de l'individualisme au nationalisme, que Godo nous propose d'envisager non pas « comme l'absorption et la dissolution du moi dans un ensemble qui le nie », mais comme une voie d'accès à « un moi suprême, plus vaste, en cela moins précaire et moins vain ». <sup>367</sup>

« Selon le milieu où nous nous sommes développés, nous élaborons des jugements, des raisonnements. [...] La raison humaine est enchaînée de telle sorte que nous repassons tous dans les pas les uns des autres.

L'esprit humain ne peut se dégager de certaines habitudes de penser qui ne sont pas ancestrales au sens d'hérédité psychologique, mais qui sont transmises par l'éducation qui modèle notre intelligence où elle est aussi malléable que la cire molle. » <sup>368</sup>

---

<sup>364</sup> Jean-Michel Wittmann, *Barrès romancier. Une nosographie de la décadence*, Paris, Éd. Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités, 2000, p. 81. « Comprendra la nature du lien qui unit la mort à la sensualité et à l'amour, c'est éclairer sous un autre jour le rapport qui s'établit chez Barrès entre les deux domaines imaginaires de la décadence et de la spiritualité. Il revient à des personnages aussi romanesques qu'il est possible de l'être, dans un univers où l'exaltation le dispute continuellement à la sécheresse, de mettre en évidence le lien qui unit la volupté et la mort. [...] Car cette alliance de la volupté et de la mort renvoie à la double postulation qui sous-tend toute l'œuvre romanesque de Barrès, la hantise de l'intégrité perdue et la promesse d'un salut possible. » *Ibid.*, p. 81.

<sup>365</sup> Emmanuel Godo, « De l'individualisme au nationalisme, réflexions sur la cohérence de l'œuvre de Maurice Barrès », in *Ego Scriptor : Maurice Barrès et l'écriture de soi*, sous la responsabilité d'Emmanuel Godo, Actes du colloque de l'Université catholique de Lille 6-7 décembre 1996, Paris, Kimé, 1997, p. 187. « Pour échapper à l'étroit et stérile positivisme du temps, le moi s'engage dans la quête de sa liberté : *Un Homme libre* raconte l'histoire d'un homme qui se libère, dans l'introspection, dans l'analyse, dans le lent travail de soi sur soi – égotisme qui n'est en rien un solipsisme, solitude qui n'est en rien une inaptitude à s'agréger à la société des hommes mais un refus de le faire à n'importe quel prix, au mépris des puissances qui régissent la vie intérieure. » *Ibid.*, p. 187.

<sup>366</sup> « Nous ne sommes pas les maîtres des pensées qui naissent en nous. », M. Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Éditions du Trident, 1987, p. 18. « Nous ne sommes pas maîtres de ce que nous pensons, sentons, voulons. Nous ne sommes que des automates. », M. Barrès, « Mes Cahiers », in *Mes Cahiers 1896-1923*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>367</sup> E. Godo, *op. cit.*, p. 188.

<sup>368</sup> M. Barrès, « Mes Cahiers », in *Mes Cahiers 1896-1923*, *op. cit.*, p. 77

« L'enracinement est d'abord enracinement à soi, à sa douleur, à son histoire personnelle »<sup>369</sup>, note Godo résumant l'idéal que Barrès bâtit, tout au long de son œuvre d'une manière cohérente, comme critique du positivisme et du néo-kantisme contemporains, des forces abstraites de la raison auxquelles il oppose les « puissances irrationnelles »<sup>370</sup> de l'instinct, des souffrances, des passions, des souvenirs, de la terre des morts, des racines. Sans revenir sur les controverses, nous avons simplement penser utile de tracer les grandes lignes définissant le concept barrésien de « racines »<sup>371</sup> afin d'illustrer la parenté avec l'œuvre de Marthe Bibesco qu'on peut situer parmi les « barrésiens », ces disciples de Barrès qui « ont su, selon André Thérive, ne prendre dans la vie et dans l'œuvre de Barrès qu'un exemple dynamique qu'ils façonnent à leur gré. »<sup>372</sup>

« C'est ma filiation qui me donne l'axe autour duquel tourne ma conception totale, sphérique de la vie.

Tant que je demeurerai, ni mes ascendants ni mes bienfaiteurs ne seront tombés en poussière. Et j'ai confiance que moi-même, quand je ne pourrai plus me protéger, je serai abrité par quelques-uns de ceux que j'éveille. »<sup>373</sup>

Pour l'héroïne du *Perroquet Vert*, le retour aux sources n'est pas provoqué mais fortuit, occasionné par les intérêts de son époux (en 1914, celui dernier se rend dans les environs de Saint-Petersbourg pour y fonder un club de polo). Mais elle finit par y découvrir ses origines et surtout des réponses sur soi :

« Je fis à cette occasion la connaissance de la terre russe et de ma parenté tout entière ; j'eus le sentiment d'adopter une seconde patrie, Biarritz demeurant pour moi la terre natale. »<sup>374</sup>

Plus que le choc culturel du retour, les retrouvailles avec la parenté ignorée remettent en question le sens de la vérité chez la narratrice. Les vieux tabous, les sujets interdits dans la

---

<sup>369</sup> E. Godo, *op. cit.*, p. 189.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 193. « Aux idéaux qu'il juge abstraits, il oppose ceux de la patrie, du sol et de l'instinct. Notre propos, on le comprend bien, n'est pas ici de démonter l'évidente et dangereuse inanité de cette argumentation, mais de montrer que l'œuvre et l'action de Barrès se construisent *autour d'une même idée*. C'est la critique du rationalisme humaniste qui détermine les choix esthétiques les plus audacieux de Barrès et ses engagements politiques les plus rétrogrades. » *Ibid.*, p. 192.

<sup>371</sup> « Je ne puis vivre que selon mes morts. Eux et ma terre me commandent une certaine activité. » M. Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>372</sup> André Thérive, *Revue critique des idées et des livres*, 25 décembre 1923, cité par Émilien Carassus, *op. cit.*, p. 110. Carassus nous rappelle la classification établie par André Thérive délimitant deux typologies de disciples de Barrès, c'est-à-dire les « barrésistes » qui « ont emprunté à Barrès la substance même de leur philosophie et s'en tiennent à des positions fixes, difficilement imitables ou même soutenables » et les « barrésiens » qui composent avec l'« exemple dynamique » qu'offre la représentation barrésienne et qui est à rechercher dans l'interrogation esthétique, dans le dialogue de l'écrivain avec son art, du Moi avec l'Autre. *Ibid.*, p. 110.

<sup>373</sup> M. Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>374</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 120-121.

maison paternelle, apparaissent au grand jour dans la villa russe où la parole est libre de tout dire, où le langage qui ne cache plus la généalogie « douloureuse » gêne celle qui revient :

« Est-ce l'effet de mon éducation française ? Russe de Biarritz, depuis mon arrivée à Gatchina, tout m'étonne et me choque chez ces Russes de Russie, et, par-dessus tout, leur manière de négliger les nuances et d'appeler sans pitié les choses par leur nom. »<sup>375</sup>

*Isvor* est quant à lui, plus qu'un monde perdu, un monde retrouvé. Il réunit une composante utopique, partie intégrante de la thématique de l'Éden retrouvé dans le sens qu'Yves Vadé lui confère, c'est-à-dire comme « compensation de la perte du paradis originel »<sup>376</sup>, et une composante qui intègre à l'œuvre l'esprit de renouveau de la modernité. L'analyse d'Yves Vadé sur l'utopie classique face à la modernité nous a été d'une grande aide dans notre essai de délimiter ces deux composantes chez Marthe Bibesco. Ainsi, *Isvor* représente la RE-découverte d'un monde, un Retour, alors que, dans *Le Perroquet*, l'épisode du voyage au pays natal est une découverte, un monde perdu. Si le premier monde n'a jamais été véritablement perdu, le deuxième est véritablement découvert. Aucun de ces univers n'est construit comme une utopie classique, bien que des éléments tels que la fixité ou la rigidité géométrique d'une organisation reliant le microcosme et le macrocosme, puissent être repérés dans l'organisation archaïque du monde villageois d'*Isvor*. Yves Vadé définit l'utopie classique comme étant :

« [...] un monde régressif, lors même qu'il offre toutes les apparences d'un modèle progressiste. Pour le dire d'un mot, elle entre dans l'avenir à reculons. »

Et il rajoute que le :

« [...] fondamental fixisme du monde utopique : présenté d'emblée comme parfait, [...] élimine l'évènement, l'aléa, l'imprévisible ; il s'oppose à l'individualisme, à la fantaisie, à la dissidence, comme à la luxuriance de la nature. »

Yves Vadé rappelle aussi comme caractéristiques fondamentales une « rigidité implacable » qui organise l'espace et la société à l'aide d'une « géométrisation » et une « arithmologie » placées sous le pouvoir d'un « Législateur mythique », où le microcosme et le macrocosme fonctionnent sous une loi commune.<sup>377</sup>

L'esprit critique dont la narratrice d'*Isvor* et du *Perroquet Vert* fait preuve quant aux excès de cet immobilisme des utopies archaïques témoigne du passage vers la modernité. Cela est d'autant plus évident avec *Le Perroquet* où la narratrice découvre l'espace de l'origine

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>376</sup> Yves Vadé, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 42.

dans sa dualité, lieu d'une plénitude passée mais aussi celui d'une monstruosité, endroit de l'inceste, du suicide ou de la folie. Si l'on prend comme point d'analyse le lieu du suicide, on observe un schéma répétitif : le choix du personnage se porte à chaque fois sur un coin de nature (un parc pour les sœurs – la narratrice et Marie – et une colline pour Alexandre leur aïeul) qui a le mérite d'offrir au sujet la meilleure perspective sur l'objet : Alexandre met fin à sa vie d'un endroit nommé le Belvédère où le paysage boisé ne cache pas la vue de la berline emmenant sa sœur bien-aimée en robe de mariée loin de Gatchina :

« Depuis, on a planté dans cet endroit un rideau de sapins, et leur épais branchage empêche de voir la route par où les filles de la maison partent avec leurs maris... »<sup>378</sup>

Pour les sœurs Dalgoroukine, c'est le pin géant où la mère avait habitude de suspendre son hamac qui sera utilisé pour servir d'« arbre prophétique pour quitter la terre »<sup>379</sup> lors de la tentative de suicide de l'héroïne ; et c'est dans le même « petit bois de pins qui domine la plage »<sup>380</sup> que Marie alla jusqu'au bout de ses projets tragiques au même endroit où dix-neuf ans plus tôt sa sœur avait été sauvée à la dernière minute :

« Elle s'était échappée de la maison par cette petite porte de service qu'on lui faisait prendre autrefois, lorsqu'elle était en nourrice, et que sa mère désolée ne voulait pas la voir. »<sup>381</sup>

Le cadre n'est donc jamais dépourvu de symbolisme. Il joue un rôle de médiateur entre le projet du narrateur et le lecteur, il suggère ce que le personnage ne dit pas. Sans dévoiler pleinement le mystère, il éclaire. La construction de l'espace s'avère un jeu de lumières et d'ombres.

Pour revenir à l'espace de l'hérédité, il faut noter qu'avec cet exemple de contre-utopie on est bien en pleine modernité, où le rêve médiéval du Paradis terrestre se transforme en hantise d'un souvenir menaçant gisant dans un monde retrouvé qu'on croyait à jamais perdu. Deux observations s'imposent. D'un côté, l'esprit moderne favorise le mouvement et l'évolution, et, en ce sens la narratrice enregistre avec lucidité l'utopie et la fixité d'*Isvor*, qui risque de lui coûter cher, et elle va jusqu'à se forger sa propre utopie moderne par sa volonté d'aménager ce monde, de faire cohabiter et d'harmoniser l'ancien et le nouveau. Par ailleurs, si l'utopie décrit « une société immuable et parfaite »<sup>382</sup>, *Isvor* est présenté comme un modèle de société où les injustices et les conflits se retrouvent comme partout ailleurs. Les marques de la modernité au sein du monde retrouvé sont à repérer, dans le cas d'*Isvor*, dans l'évolution

---

<sup>378</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 136.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>380</sup> *Ibid.*, pp. 240-241.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>382</sup> Yves Vadé, *op. cit.*, p. 44.



et le changement avec toute l'incertitude de l'avenir (qu'il soit capitaliste ou tout autre modèle social, le mouvement est implacable) et, dans le cas du *Perroquet*, dans le secret terrible que cache l'univers de l'origine, cette étrangeté en soi et la menace que représente l'Autre. D'un autre côté, la modernité réside aussi dans la primauté du Temporel sur le Spatial :

« Il serait à peine exagéré de dire que dans la littérature des mondes perdus modernes, l'essentiel se passe sur l'axe du temps. [...]

Mais celle-ci rejoint aussi, sur un plan plus général, une des constantes de la modernité. La conscience que la modernité prend d'elle-même ne peut que valoriser les repères temporels aux dépens des repères spatiaux, autrefois prédominants (il n'est que de voir à quel point la notion de développement l'emporte de nos jours sur celle de territoire). Au temps où l'on rêvait du Paradis terrestre, il ne s'agissait que de le situer sur la mappemonde. Sur son passé, tout était dit une fois pour toutes par le texte sacré et par les caractères immuables du *locus amœnus* (climat tempéré, fleurs en toute saison, odeur suave, etc.). L'image médiévale du paradis perdu – et c'est en cela qu'on peut parler d'archétype – est intemporelle. »

Avec la fiction moderne, observe Yves Vadé, l'interrogation sur l'Autre se construit en tant que « décalage » sur l'axe temporel :

« La question posée en filigrane n'est plus 'où sommes-nous, et où est l'Autre?', mais 'où en sommes-nous?' A quel point de la science, à quel point de la civilisation, à quel point de l'Histoire ? »<sup>383</sup>

Si dans le récit d'*Isvor* le monde retrouvé témoigne déjà des signes du (temps) occidental qui le modifie petit à petit, dans la demeure paternelle du *Perroquet Vert* un autre Temps impose son royaume. Suspendus dans l'immobilité d'un avenir à jamais rêvé et rêveur (l'impossible avenir du fils perdu), les parents conservent l'immobilité comme garantie du souvenir pieux. Le Je ne peut que se subir les règles de vie de cette atmosphère où règne la fixité, qui chasse les sourires des enfants et n'accueille que les vieux soldats (colonels) malades.

« Non, rien n'a changé dans la maison paternelle depuis mon enfance ; les pensées de mes parents suivaient le même cours. De récents malheurs ne laissaient aucune trace dans leur esprit : les pluies d'automne ne font pas monter le niveau de la mer. »<sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>384</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 157. La narratrice fait allusions aux événements tragiques qui s'étaient abattus sur les filles du couple Dalgroukine : Anne, l'aînée morte en Russie suite à une longue et terrible maladie, Élisabeth abandonnée dans un sanatorium suisse déserté par son mari, la narratrice devenue veuve, alors qu'Olga, l'avant-dernière, désertant la maison suite à un mauvais mariage, et enfin, Marie terriblement seule, consumant sa jeunesse entourée de personnes âgées.

« Tout l'entourage de ma jeune sœur croulait sous les années, depuis les parents et les serviteurs jusqu'aux animaux domestiques. Elle disait : le vieux docteur, le vieux cocher, le vieux bull-dog, la vieille cuisinière, le vieux fox-terrier... Elle avait dit aussi : les vieux colonels. »<sup>385</sup>

Le monde perdu et retrouvé propose l'accès à un autre temps, plus encore, à un « hors du temps » (c'est-à-dire à un hors du temps où temps signifie « le présent », « l'histoire », « l'ère industrielle occidentale »). Boyer explique « l'immobilisme », « la fixité » qui règne sur cet espace comme preuve de son caractère non-dégradé par le temps, et marque de son authenticité.

« [L'explorateur] accède à un autre temps, préservé, intact, et il peut contempler une sorte de tableau vivant. Dans cette enclave du passé, il éprouve naturellement, au premier abord, un sentiment d'exil. Car dans ce lieu situé en dehors de l'histoire universelle, se vit une autre forme de la durée, qui confine souvent à l'immobilisme, comme si la sécession n'avait eu d'autre conséquence qu'un ralentissement prodigieux du temps, voire un arrêt complet. »<sup>386</sup>

*Isvor* propose un modèle temporel alternatif à la notion moderne de temps. L'altérité, et l'originalité donc, de ce peuple consiste dans cette capacité propre aux sociétés archaïques de former des îles où les aiguilles de l'horloge ne semblent pas tourner :

« Je vis avec un peuple qui ne partage qu'en apparence avec moi l'air du temps que nous respirons. Il y a entre eux et nous l'abîme insondable, celui qui fait que *nous ne pouvons passer de l'autre côté, et qu'eux non plus ne peuvent venir où nous sommes. Il y a cet obstacle infranchissable : le temps.*

Eux sont antérieurs à nous, de milliers d'années. Nous sommes venus après eux, et nous ne pouvons les enseigner parce que nous n'avons rien appris de ce qu'ils savent.

Depuis que je commence à mesurer le gouffre qui me sépare d'eux, je trouve comique l'idée d'un rapprochement de classes, que j'avais d'abord eue. *Le nivellement n'est pas un remède. L'égalité ne servirait de rien. Ils ne sont pas au-dessous de nous, mais ailleurs, et loin, au fond des âges...* »<sup>387</sup>

La princesse définit ainsi d'une manière très représentative non seulement la grande distance qui sépare au niveau social les différentes classes, mais cet immense écart qu'est le temps et qui agit doublement, éloignant une civilisation (ici, celle de l'homme d'*Isvor*) par et dans son passé et écartant une autre (celle de l'homme moderne du progrès) par et dans son avenir. Leur rencontre reste un rêve impossible. Nombreuses sont les pensées de la narratrice sur la manière dont le peuple d'*Isvor* gère le temps, suivant comme principe conducteur dans toutes leurs activités la pérennité de toute création humaine. Une illustration édifiante est leur vision sur le bâtiment ou le travail : vivre dans un éternel présent.

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>386</sup> Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 15.

<sup>387</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 101. Nous soulignons.

« Habitants d'une terre sans cesse menacée par le raz de marée des invasions, ces hommes ont compris que la vie de l'homme est brève, qu'elle n'est qu'un souffle. Aussi n'entreprennent-ils que des travaux de courte haleine, dont celui qui les commence peut, sans trop de folie, espérer voir la fin.

*Ce peuple possède la notion réelle du temps.*

Il ne fera donc point de ces efforts démesurés qui projetteraient ses gestes dans un avenir où il ne sera plus. *Il ne laissera pas, après lui, de ruines fameuses, sur lesquelles d'autres peuples pourraient venir méditer sur son néant.* Mais la médiocrité de ses contradictions est en harmonie parfaite avec la brièveté de la vie humaine. »<sup>388</sup>

Aux lois de la brièveté et de l'harmonie que respectent les demeures des paysans, s'élève comme un « troupeau d'éléphants sous la lune » les habitations des seigneurs du lieu dont l'exemple serait la maison inhabitée d'Imoassa (ancienne demeure des maîtres d'Isvor, déserte après une révolte des paysans). Au cœur de la simplicité des maisons pauvres qui « ressemblent à des nids d'hirondelles »<sup>389</sup>, l'imposante demeure de son grand-père provoque chez la princesse des sensations d'étrangeté et de dépaysement.

« Mais nous, dont les habitations sont faites pour résister au temps, nous finissons par *loger dans des pyramides. Ici, je ne suis pas chez moi ; je suis chez les morts.* Entre les quatre murs de ma chambre, la possibilité qu'ont eue mes grands-parents de s'entourer d'objets plus durables qu'eux m'apparaît comme une faculté affligeante, dont j'hérite, de laisser à d'autres des hypogées. [...]

Ma chambre est un tombeau où se trouvent réunis tous les objets dont se servait une morte»<sup>390</sup>.

Le peuple d'Isvor n'apprécie que l'« industrie des charmes d'amour » et ne partage nullement « l'illusion du mouvement perpétuel »<sup>391</sup> que désire « Dom Schouk », le Suisse en charge de l'administration du domaine. Soumis aux caprices du maître, le peuple paysan, n'ayant pas la possibilité de déterminer librement les limites de son travail, a trouvé dans sa « religion » le moyen de supporter les abus du système féodal grâce à « la superstition de l'oisiveté », opposant « les puissances du ciel » aux « puissances de la terre »<sup>392</sup>. La forme de travail propre à ce peuple, la vie pastorale seule correspond à sa vision du sens de l'activité de l'homme sur terre et, en conséquence, les paysans refusent avec obstination de subir un rythme de vie qui leur soit étranger :

---

<sup>388</sup> *Ibid.*, pp. 84-85. Nous soulignons.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>390</sup> *Ibid.*, pp. 227-228. Nous soulignons.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 76 : « Si les hommes travaillent quand c'est son jour, saint Nicolas se fâche. Pour la même raison, sainte Hélène et saint Constantin se fâchent ; saint Alexis, l'Homme de Dieu, se fâche ; les Quarante Vieillards se fâchent ; saint Elie se fâche ; saint Basile se fâche ; saint Démètre se fâche ; l'ange Gabriel se fâche ; saint Georges entre en colère ; et quand il s'agit de chômer son jour, la plus intransigeante des saintes du calendrier, c'est justement la sainte Vendredi ! »

« La vérité, c'est que son imagination et son cœur errent encore avec les troupeaux, c'est qu'il n'a quitté qu'à regret la vie pastorale et qu'il voudrait y revenir. Et c'est nous qui sommes pour lui les empêcheurs de brouter en rond, ceux qui l'ont forcé, il n'y a pas longtemps de cela, à devenir, de pasteur, agriculteur, et qui, demain, ferons de lui, le peuple vêtu de blanc, un peuple noir d'ouvriers ! »<sup>393</sup>

Parcourir le monde d'*Isvor* revient à se situer à l'intérieur d'une chronologie à part, d'une ancienne société régie en fonction des cycles de la nature. La narration elle-même respecte cette perspective étant construite sur cinq grandes parties qui reprennent les saisons (« Le printemps », « L'été », « L'automne », « L'hiver ») auxquelles s'ajoute une cinquième intitulée « Le renouveau », un symbole supplémentaire de la loi de la cyclicité, du retour éternel qui guide la destinée du peuple d'*Isvor*. Le sacré et le profane coexistent dans un univers archaïque où le calendrier ecclésiastique officiel est lui aussi sujet à des corrections importantes. « La Saint-Georges des vaches », « Ropotine », « le Jour des fleurs » ou les « Pâques fleuries » ne sont que quelques exemples d'un calendrier complémentaire au calendrier chrétien répondant aux espoirs et aux réalités du pays des saules. Ce qui fascine par-dessus tout c'est le naturel avec lequel cette société sort de l'emprise du temps pour devenir maîtresse d'une chronologie qui cesse d'être angoissante ou oppressive. On serait tenté de dire qu'ils n'avancent pas au rythme du temps, le temps avance à leur rythme :

« Sous couleur de commémorer l'entrée du Christ à Jérusalem, le peuple des filles à marier célèbre aujourd'hui une toute autre fête. Agenouillées aux temples invisibles des déesses qui ne sont plus, mais qu'elles honorent sans le savoir, les filles d'*Isvor* sont occupées à cueillir des fleurs. [...] parce que c'est le Jour des fleurs. »<sup>394</sup>

« Aujourd'hui, vingt-quatrième jour après Pâques, c'est 'Ropotine'. Encore une des solennités de leur église inconnue, dont le calendrier officiel ne porte pas trace. [...]

Pour obéir à quelque très ancienne coutume dont personne ne connaît plus l'origine, les femmes traitent durement les hommes aujourd'hui. »<sup>395</sup>

En opposition avec le temps suspendu dans la demeure paternelle, le Je du *Perroquet Vert* affirme le bonheur de contempler le changement dans la nature, dans la beauté simple des premières herbes printanières sous les « traces féeriques de l'hiver »<sup>396</sup>.

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>396</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 34.

« A voir d'un côté le givre, de l'autre le gazon vert, je tremble ! Je voudrais exprimer ma surprise, crier mon bonheur de marcher ainsi entre l'hiver et le printemps, séparés seulement par ce petit chemin de mousse. »<sup>397</sup>

Les personnages du récit sont construits en contraste : il y a ceux qui restent figés dans le même cadre, prisonniers d'un espace claustral et figé – dont les plus représentatives sont la mère et la sœur, Marie – et ceux qui sont aspirés par le mouvement de la vie, dont la figure principale est celle de la narratrice assumant le statut de voyageuse infatigable, accompagnatrice du passionné jouer de polo qu'était son mari.

[Le mari] « Établi à Cannes avec sa famille, il n'avait qu'une occupation : le polo ; qu'une patrie : les champs de polo du monde. Cette patrie se déplaçait avec les saisons. L'hiver nous trouvait à Cannes ; le printemps à Madrid ; l'été commençant, à Roehampton ; l'été finissant, à Deauville. »<sup>398</sup>

Les cycles de la nature imposent leur rythme à l'évolution des personnages et au récit :

« - 'Ce qui a été sera', dit l'Écclésiaste, paraphrasé par Outza. »<sup>399</sup>

La voix de l'oracle qu'incarne la vieille Outza transcrit le rythme de vie d'Isvor. Suivant l'avancement de la narration, nous pouvons conclure que le récit suit chez Marthe Bibesco une mécanique cyclique où la fin du voyage constitue un nouveau commencement. Arrivé au terme de son parcours, l'héroïne est entrée dans la cyclicité, intégrée, la transformation a été achevée. Le Je qui s'examinait pour se définir a trouvé un sens, et c'est pour cette raison précise que l'idée du retour au monde occidental est refusé, à la fin d'*Isvor*. Car, l'héroïne a le sentiment que dans le monde retrouvé sa vie peut avoir un but ; elle n'est plus stérile, mais elle est devenue une possibilité. Il ne s'agit pas ici de s'offrir en martyre, ni d'adopter l'image d'une figure salvatrice pour les paysans pauvres d'un fin fond du monde. Ces gens n'ont pas besoin d'être sauvés. Mais la princesse si : et ce territoire natal lui offre les moyens pour le faire. Le Je réalise qu'il a besoin de cet Autre qui suscite sa curiosité, qui lui propose une source de vitalité. Elle retrouve cette Altérité dans l'Espace archaïque qui annule le Temps moderne (la première source d'angoisse pour le sujet) remplaçant le sentiment de la finitude par un recommencement incessant. Cette Altérité devient source de vie pour le Je (le Je « sent » la vie grâce à la découverte de l'Altérité). L'image suggestive d'un ordre temporel singulier est rendue allégoriquement dans les passages décryptant « le calendrier d'Outza »<sup>400</sup>. « Comme eux, je compose mon calendrier. »<sup>401</sup>, avoue la princesse et, au niveau de

---

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>399</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 280.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 47.

l'hypertexte, la structure des chapitres (voir notamment les titres des (sous-)chapitres) suit le rythme de la vie paysanne, le rythme des saisons. Commençant et s'achevant au printemps, le récit d'*Isvor* se fait partie intégrante de la philosophie de vie et du destin du peuple paysan qui l'a inspiré.

La notion de rythme s'avère définitoire pour décoder la conception symbolique de l'espace. Cette vision animiste où la vie évolue vers la réintégration dans la nature est fondée sur la cyclicité comme forme du mouvement qui engendre la vie. Vie et Mort se fondent dans la logique imperturbable de l'Espace. Deux attitudes contradictoires animent l'individu : puiser dans les ressources de cet équilibre avec la nature propre aux mondes archaïques (retour vers le passé et récupération d'un paysage de la sérénité) ou explorer le paysage pour révéler au grand jour ses mystères (ainsi voyager dans l'espace devient « la forme d'un défi contre le Temps »<sup>402</sup>, le temps des avancées technologiques et du progrès). Le voyage dans l'Espace et dans le Temps laisse transparaître plusieurs schémas, correspondant à deux rythmes opposés :

1) l'atemporel de la vie qui annule les angoisses d'un Temps moderne chaotique, dénué d'ordre et de but, cassé en miettes, qui n'offre pas de repères, stérile. L'atemporel archaïque n'est pas ici négation du Temps, mais au contraire un modèle qui rejette la fixité et la mort, valorisant les notions de rythmicité (le rythme étant fourni à travers la formule du cycle de vie). Cette temporalité s'impose comme une forme d'intégration, dans le sens d'une organisation totalisante voire cosmique, d'une assimilation positive (non pas comme uniformisation) et fertile, d'où la mise en avant des symboles correspondant à la végétation ou à l'eau ;

2) la vitesse apportée par la technique moderne (images du voyage en automobile, en train, en avion) propose le développement comme course vers des activités humaines qui font de l'homme un maître d'espace (l'équilibre est détruit) et ces activités couvrent par leur bruit les voix de la nature (dont l'épisode déjà évoqué de la princesse réveillée par le bruit des trains qui transportant le bois).

Ces deux rythmes dévoilent un Je qui semble aimer la découverte mais pas la vitesse, d'où les deux attitudes envers le Temps du récit : une vision qui assimile le Temps, parfaitement encadrée dans un temps personnel affronte une vision fondée sur la vitesse c'est-à-dire sur une course contre le Temps qui devient un adversaire ; il est l'indéterminé,

---

<sup>402</sup> Jean-Pierre Laurant, *op. cit.*, p. 61.

l'inconnu, le vide. L'ambition du Je chez Bibesco semble être celle de trouver l'équilibre entre le besoin de renouveau, pour la découverte et le désir de conservation des richesses déjà acquises, entre le savoir à venir et le savoir hérité du passé (une vision moderne qui ambitionne de réinventer à partir de l'ancien, qui revisite les mythes et les cultures passés et particulièrement l'Antiquité), entre le progrès et la nature. La démarche consiste à déplorer l'agression contre l'Autre qui est en même temps une agression contre Soi. Respecter la nature signifie ici respecter une altérité qui nous fait vivre. Si elle avait vécu à l'époque présente, Marthe Bibesco aurait sûrement été une écologiste très active.

### **Synchrétisme : héritage « insulaire » (île de latinité) et patrimoine de l'Histoire de l'humanité, inconscient collectif et *renovatio* antique**

La vision de l'histoire occupe une fonction essentielle dans les ouvrages de Marthe Bibesco. Et puisqu'on parle de retour aux origines, il est impératif de rappeler l'influence du courant évolutionniste qui invite à revisiter l'Histoire, à puiser dans les ressources inexplorées du passé avec l'enthousiasme des moyens scientifiques. Ici encore, le voyage est retour, et l'écriture est, comme le note Claude Gaugain à propos de l'effondrement des mythes cosmogoniques, « une sorte de réajustement mythique » où :

« [...] chaque écrivain réécrit une variation sur l'histoire scandaleuse de la naissance et de l'évolution du monde que Darwin et ses disciples ont imposée à la conscience collective. »<sup>403</sup>

Pour Claude Gaugain le retour se définit en termes d'« initiation » et de « sacralisation », comme voyage vers le passé qui aboutit sur un savoir détenu par les ancêtres, où le voyage apparaît comme « une descente au pays des morts »<sup>404</sup> :

« [...] en effet il ne s'agit pas seulement de remonter à l'origine mais de fonder pour ainsi dire 'l'origine du devenir', de réitérer la geste évolutionniste. Il faut refaire, dans une répétition rituelle, non la création de l'espèce mais le passage d'une espèce à une autre dans cet espace qui est un espace de la rencontre. Rencontre avec la 'galerie des ancêtres', dont on apprend à réciter toute la lignée, mais desquels il faut aussi se déprendre. »<sup>405</sup>

Le sens de l'histoire trouve une forme d'expression particulière dans la tradition. Le temps d'*Isvor* est régi par les rites et les coutumes. Le synchrétisme particulier dont témoignent les traditions construit le récit comme un incessant aller-retour dans le temps :

---

<sup>403</sup> Claude Gaugain, « Tribulations instructives d'un évolutionniste dans les mondes perdus de la préhistoire », in *Mondes perdus*, Textes réunis par Alain-Michel Boyer, Groupe de recherches sur la Modernité-Université de Nantes, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, p. 72.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 75.

« Pitts s'obstine à vouloir combattre le paganisme par le christianisme, sans comprendre que les croyances sont si bien enchevêtrées ici, qu'extirper l'une, ce serait arracher l'autre. »<sup>406</sup>

« Sous chaque fête chrétienne, on voit poindre ici la fête païenne. »<sup>407</sup>

La découverte de l'espace et du temps d'Isvor révèle un étonnant mélange de christianisme et de paganisme. Comme le note Jacques Sindral, on sera surpris de découvrir, « sous des déguisements rustiques », des divinités romaines (Diane, Vénus, et Proserpine) ou bien « les succubes et les incubes du Moyen-Âge », enfin « des témoins de toutes les époques disparues ». <sup>408</sup> L'esprit d'innovation qui ressort de ce livre de tradition qu'est *Isvor* naît de ce projet de faire de la culture roumaine (paysage, tradition, mœurs, types humains) un sujet de littérature en langue étrangère. Dans une chronique sur le récit, E. A. salue le sujet central d'*Isvor*, c'est-à-dire, la matière d'inspiration de la culture traditionnelle roumaine si peu traitée auparavant dans les écrits en langue étrangère :

« L'étranger ne connaît rien de l'essence éternelle de la race roumaine, de sa vie intérieure et extérieure, de son folklore. »<sup>409</sup>

Entre les fêtes païennes, les repères chrétiens et les appels aux références à l'Antiquité, *Isvor* bâtit sa propre mythologie. Des peuples imaginaires tels les « Rocmans »<sup>410</sup> (appelés aussi les « Bénins ») animent le voisinage du pays des saules, des voisins fabuleux envers lesquels les paysans n'oublient pas de montrer leur sympathie à travers des rituels tels que les coquilles d'œufs de la fête de Pâques envoyées par les rivières (signal pour les Rocmans qu'ils peuvent rejoindre leur femmes tenues à l'écart le reste de l'année). De pareilles légendes sont nombreuses dans ce qu'on pourrait interpréter comme une volonté de réinterpréter l'histoire officielle. L'« histoire » devient ici un moyen de contester

---

<sup>406</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 233.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>408</sup> Jacques Sindral, « ISVOR, par la *Princesse Bibesco* », in *La Nouvelle revue française (Revue mensuelle de littérature et de critique)*, Paris, 1 juin 1923, p. 946.

<sup>409</sup> E. A., « « *Isvor, le pays des saules* » par la *princesse Bibesco* », in *Revue politique et littéraire, Revue bleue, « Bulletin de l'Étranger – Bulletin Roumain »*, Paris, 61<sup>e</sup> année, No.7, 7 avril 1923, p. 249. E.A. observe aussi que la grande partie des intellectuels et de la société aristocratique reste plus intéressée par l'étranger que par les richesses d'une tradition que jusqu'au début du XXe siècle seront conservées par une classe paysanne fière de ses valeurs. (p. 249) Un courant à forte empreinte nationaliste, sous l'influence de Nicolas Iorga, la reine Élisabeth et la reine Marie, va soulever un intérêt particulier pour les valeurs roumaines, de la noblesse jusqu'aux écrivains, et tant d'autre personnalités parmi lesquels la compatriote de Marthe Bibesco, Hélène Vacaresco, « le héraut en France de ce printemps qui naissait aux confins de l'Orient avec l'Occident », « l'agent de liaison entre les deux pays et les deux nations, et un écho de cette unique nostalgie roumaine, le *dor*, qui n'a d'équivalent dans aucune langue, passa, par ses poèmes, dans l'âme de tant de Français. » *Ibid.*, p. 249.

<sup>410</sup> Les « Rocmans » serait le nom d'un peuple mystérieux vivant au Sud d'Isvor, à la convergence de tous les rivières du monde, vivant selon les croyances soit comme des « prisonniers, gardés dans des geôles maritimes » soit en ermitage « au désert dans la nudité, se nourrissant des fruits de la solitude. » *Isvor, le pays des saules*, p. 130



l'« Histoire ». Par son caractère insulaire, ignorant son voisinage, *Isvor* rejoint la thématique du monde perdu dont les habitants redoutent des ennemis issus de son imagination, preuve de son isolement géographique et temporel.

« Des races voisines, ignorées ou maudites, qui habitent ce qu'on appelle ici 'la noire terre étrangère' personne ne sait rien. [...]

Ce peuple, encore plus sceptique qu'il n'est crédule, vivant au milieu d'ennemis réels, s'est attaché à des amis imaginaires. Pour n'être pas trahi, après l'avoir été si souvent, il a placé sa confiance au loin, et n'a connu de peuple frère qu'en dehors des limites du monde visible. »<sup>411</sup>

Dans le récit d'*Isvor* Marthe Bibesco fait appel à l'anecdote et à de nombreux renvois à la mythologie grecque et romaine. L'écriture se veut récupération et surtout réinterprétation d'un savoir réactualisé par la voix de la narratrice. Ainsi, en été, la migration annuelle vers la montagne des troupeaux de moutons de la plaine du Danube, ce « flux et reflux de la mer moutonne »<sup>412</sup> devient le contexte propice pour une réflexion sur l'Antiquité.

« Les béliers sont magnifiques, et peu nombreux, ce qui donne la mesure de leur courage ! Profil busqué, corne en spirale, ils ont des figures que j'ai déjà vues quelque part : au flanc des vases de Versailles.

On les retrouve d'ailleurs, en remontant, comme on dit, jusqu'à la plus haute antiquité. (*J'aime cette expression qui laisse à penser que l'antiquité est en haut, et que nous sommes en bas.*) »<sup>413</sup>

La narratrice témoigne d'une volonté d'intégrer l'univers d'*Isvor* dans l'Histoire. Tout un discours se concentre sur le caractère universel du savoir et sur le sens profondément humaniste des civilisations « primordiales ». C'est en ce sens que les mythes d'*Isvor* égalent ceux des cités antiques grecques. Ainsi, puiser dans les contes *Outza* revient à guérir la claustration d'un être qui oppose aux hantises modernes du vide la richesse des découvertes à faire dans des mondes perdus inexplorés :

« [...] c'est à toi [*Outza*] que je suis redevable de pouvoir pénétrer tout doucement le secret des choses, de me sentir moins seule ici, de croire que je rentre par moments dans la grande tradition des hommes, et que je n'ignore plus tout de ceux qui vécurent dans l'antiquité, et qui vivent encore aujourd'hui comme toi et les tiens, pas comme moi, dans cette vallée profonde.

Tu me donnes des lumières sur des sujets que tu ne connais pas. Tu m'offres le moyen d'élucider des problèmes qui me divertissent. »<sup>414</sup>

La figure qui se détache lors de toute quête est celle du guide. Du fait que le voyage, en tant qu'exploration de la nature terrestre ou/et de la nature humaine, est envisagé comme

---

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 150. Nous soulignons.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 155.

une initiation, le rôle du guide s'avère central. Dans l'évolution du Je telle que le récit d'*Isvor* la conçoit, de nombreux personnages vont jouer à tour de rôle la fonction de guide : guides féminins incarnées par des villageoises partageant leur expérience sur ce que veut être une femme – amoureuse, épouse, mère, veuve – dans le milieu paysan, ou bien de nombreux autres personnages guides, masculins, enfants ou même des représentants du règne animal ou végétal. Pour la narratrice toute découverte, que cela soit celle d'un être humain ou celle d'une fleur, peut se transformer en une rencontre fascinante :

« Je retrouve Outza au réveil, accroupie devant le poêle, grattant la cendre, faisant naître le feu, toute petite, renflant fort pour me faire savoir qu'elle est là, pauvre, comme je l'ai laissée.

Et je retrouve aussitôt le désir et la possibilité de me faire expliquer par elle la vie et la mort, d'obtenir au moins quelques éclaircissements.

– Baba Outza, c'est quel dimanche aujourd'hui ?

Elle commence par feindre l'ignorance, comme elle fait toujours avant de livrer son secret. »<sup>415</sup>

Et au milieu de cette espace où tout élément semble doué du pouvoir d'élucider les mystères de la vie, la figure d'Outza s'affirme comme la voix d'un savoir dont elle seule peut révéler le secret. Elle joue le rôle d'une mère de substitution, ses récits détiennent le pouvoir magique des contes de l'enfance. Elle est la voix d'un oracle populaire dont les paroles sont difficiles à interpréter et que, pour leur charme, on aime réécouter et enregistrer telles quelles. Comme un folkloriste, la narratrice choisit d'être un simple intermédiaire du verbe populaire.

« (je n'explique rien, j'écris ce que dit Outza) »<sup>416</sup>

« Pauvre baba Outza ! Les autres domestiques lui en veulent de la situation privilégiée qu'elle occupe auprès de moi, de son influence occulte et des airs de nourrice de tragédie qu'elle aime à prendre. Je la sais en butte à la cruelle ironie des gens de l'office »<sup>417</sup>.

« Je la persuade malaisément que mon ignorance est sincère.

Elle éprouve de la peine à croire que je ne sais pas ce qu'elle sait, sur des sujets qui n'ont rien à voir avec l'expérience des années, et qui forment pour elle les fondements mêmes de l'histoire du monde. [...]

- Comment je sais ?

Mais je ne sais rien ; c'est Outza qui sait tout, et qui ne peut pas tout dire, parce que la tradition est obscure, ancienne, et que les ombres de la mort s'appesantissent déjà sur la mémoire de ma vieille servante ! »<sup>418</sup>

---

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 80.

Attachement personnel et fascination intellectuelle, le témoignage en Je se construit comme le véhicule de la parole d'une altérité symbole de l'érudition populaire. Le Je se fait moyen de récupération et de préservation du savoir, ayant la conscience que, dans toute transmission, il reste une part de mystère, un sens de la parole qui se refuse à la traduction. Bien qu'enrichissante, la communication avec l'Autre se doit d'être acceptée avec ses pertes :

« Il y a des choses que ces gens savent et que je n'arrive pas à connaître, des choses qu'ils font et que je ne puis apprendre. Outza ne me dit pas tout. »<sup>419</sup>

Bien que les représentantes de la parenté (la grand-mère et la tante Sophie) assument le rôle de guide dans la découverte des mystères de Gatchina, la narratrice du *Perroquet Vert* évoque elle aussi le statut des domestiques comme figures de ces vérités que l'histoire officielle veut cacher. La Nianka, la vieille nourrice russe, représente la voix du mystère, d'une connaissance alternative qui décrypte la tragique parole du destin :

« Dans une famille patriarcale comme était la mienne, l'opinion des domestiques a son importance ; ils forment le chœur de la tragédie : 'Vox populi, vox Dei'. D'avance, ils se lamentent sur les événements futurs, ils voient venir des malheurs qui ne manquent pas d'arriver. »<sup>420</sup>

Ce n'est pas une histoire quelconque que le Je est en train de narrer, mais son récit vise à la composition dans les proportions du mythe de l'Histoire d'une lignée. Et lorsque l'univers originaire acquiert une dimension de monument historique, les prémices sont posées pour l'élaboration du mythe personnel : lors du voyage à la mer, la Dobroudja devient l'espace de la régression vers les souvenirs primordiaux des vagues migratoires qui ont laissé leur empreinte sur le sol roumain.

« Je traverse une crise d'orgueil géologique. Je me sens attachée à ce sol, un des plus vieux d'Europe. Lorsqu'il n'y avait encore qu'un tout petit peu d'Irlande, à peine un peu de Scandinavie émergeant de la mer, cette terre où je suis existait déjà. [...]

J'aime cette terre pour sa longue mémoire et pour son usure patiente. [...]

Ici, le soleil se lève sur la mer et se couche sur la terre, disposition qui réveille, dans toute leur fraîcheur, les souvenirs mythologiques. [...]

Qu'on retourne un peu le sol à l'extrême pointe d'un promontoire, aussitôt apparaît la pierre grecque sous la pierre romaine, et la pierre phénicienne sous la pierre grecque.

Ainsi, dans l'âme d'Outza, je découvre en profondeur les couches successives des religions qui forment le massif de sa croyance. »<sup>421</sup>

---

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>420</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 182.

<sup>421</sup> *Isvor, le pays des saules*, pp. 334-335.

La sortie hors du temps s'accomplit comme une évasion qui s'appuie sur une contestation des limites de la réalité. La vérité est celle d'un savoir légendaire, celle qui affirme un lien transculturel, un pont symbolique entre l'ancien et le nouveau.

« – Êtes-vous sûre, dit Pitts-la-Véridique, que les histoires d'Outza soient toujours vraies, que ces pratiques païennes subsistent, et que ces choses se passent encore ainsi de nos jours dans le village ? - Mais êtes-vous sûre, lui dis-je, de vivre ici 'de nos jours' ? Pour moi, j'en doute. Si je veux être tout à fait juste, je dirai que les filles d'Isvor vivent de 'leurs jours' et nous des nôtres, au grand dommage de l'ordre appelé chronologique.

Outza est une contemporaine de Brengain, la petite Anica et ses compagnes sont des Isoldes, buveuses de philtres, vous êtes une contemporaine de George V, née sous le règne de Victoria, et moi je suis de tous les temps !

Ce que ces filles pensent et font ne porte pas de date. C'est féminin, et c'est éternel. Les filles à marier des autres pays et des autres classes, celles que vous appelleriez des jeunes filles modernes, pensent très exactement comme les petites nièces d'Outza. Seulement, elles ne savent plus formuler leurs vœux d'une manière religieuse et rythmique, en les accompagnant d'actes appropriés. »<sup>422</sup>

Le voyage dans le monde d'*Isvor* suppose un éternel déplacement temporel grâce aux figures mythologiques que la narratrice invoque. Car *Isvor* est avant tout une invitation « chez » des gens d'un autre temps : où la petite Véta pratique avec tant de soin des rituels autour du tombeau de son frère mort comme « une arrière-petite-fille d'Énée » ou une « coreligionnaire d'Orphée » qui sait amadouer « le Chien des Enfers »<sup>423</sup>, où la « Mère des Forêts », « cette baigneuse de clair de lune, cette vierge qui allaite les arbres, cette chasserresse qui tue les chasseurs, cette grande femme caduque qui parcourt les bois en pleurant son passé, c'est Phoebé, c'est Hécate, c'est Diane Séléné ! »<sup>424</sup>, et où la « Sainte-Vierge » « qui n'est qu'une enchantresse, une Mélusine »<sup>425</sup> apparaît aux âmes malheureuses comme Véta pour la faire se perdre dans l'eau de la rivière. La société paysanne d'Isvor mène son existence dans un « ailleurs » où les lois sont la fatalité<sup>426</sup>, une astrologie particulière<sup>427</sup> qui harmonise nature terrestre et univers (tout un art divinatoire autour des astres célestes si important pour un peuple d'agriculteurs) et la tradition. La coutume comme oracle du savoir n'est autre qu'une

---

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>426</sup> « Au fond d'elle-même, Outza ne croit qu'à la fatalité. Elle voit tous les hommes se débattre inutilement dans le réseau de la Destinée, pris, comme l'Agamemnon d'Eschyle, dans le filet du malheur. » *Ibid.*, p. 263.

<sup>427</sup> « Ce qui toujours importe aux pauvres gens, c'est de savoir aujourd'hui le temps qu'il fera demain. De là, toute une astronomie, toute une sorcellerie, toute une bible dont la lune est le prophète, et qu'Outza lit sans savoir lire. » *Ibid.*, p. 267.

coupe imaginaire et symbolique, un Graal populaire qui regorge de superstitions, rituels, invocations, incantations, contes, vers et chansons rustiques, danses traditionnelles, mythes et fées, dieux de la Bible et dieux païens.

« C'est la coutume, l'usage respecté des ancêtres, un de ces nombreux gestes rituels qui communiquent à toute leur vie le mouvement, le caractère et la valeur que donne à l'existence humaine une règle religieuse scrupuleusement observée. »<sup>428</sup>

Voyager à travers les pages d'*Isvor* comporte la traversée d'un univers où le mot d'ordre est le syncrétisme.<sup>429</sup> Une union insolite est percevable au niveau de l'univers rural où le sens du mot « religion » change : loin du christianisme, ce qu'on appelle ici « religion » n'est autre qu'une vision entièrement authentique du passé et de l'avenir.

« Religieux, ne veut pas dire chrétien. Je tiens les gens du pays des saules pour des hommes très religieux, seulement ils le sont à la manière du pieux Énée, fondateur de villes. »<sup>430</sup>

Paganisme et christianisme sont réunis non pas pour forger une foi à servir mais qui puisse servir : la religion devient ainsi, pour les habitants d'*Isvor*, autant croyance que pratique, un moyen d'agir sur le temps, de se concevoir en maîtres du temps :

« Pitts a dit :

– Leur christianisme est de surface.

– Mais leur paganisme est en profondeur, ai-je répondu. La foi les sauve, puisque c'est elle seule qui peut sauver. »<sup>431</sup>

Lorsqu'Outza lui raconte l'histoire de « la fête de l'eau » qui célèbre « Saint-Jean-Baptiste », la réflexion de la princesse révèle le sens « religieux » que porte, à son avis, la création artistique comme manière d'appréhender l'histoire. C'est la capacité de sortir de leurs temps des personnages mythiques (ici, religieux) pour les rendre humains. Encore une modalité pour ce peuple d'appartenir à l'Histoire et de la façonner selon leur goûts et besoins :

« – Raconte moi Saint-Jean, ai-je dit à ma petite vieille, comme elle cendrillonnait devant mon poêle, dès la pointe du jour.

J'aime être réveillée avec des contes.<sup>432</sup> [...] »

J'aime cette histoire parce qu'elle est bien d'ici, parce qu'elle correspond à ce que je sais des gens d'*Isvor* qui possèdent le sentiment vif du divin, qui aiment Dieu avec élan et n'aiment pas beaucoup

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>429</sup> « Ils doivent se conformer aux règles de sept ou huit religions anciennes et vénérables qui n'ont pas même effleuré votre âme, mais qui habitent la leur, et l'embellissent depuis des milliers d'années... » *Ibid.*, p. 52.

<sup>430</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 290.

les popes, et s'en moquent un peu, avec mesure et décence, comme il convient à un peuple intelligent, mais tout de même... »<sup>433</sup>

Mais à part le syncrétisme religieux, il ressort de la narration d'*Isvor* une symbiose entre une tradition populaire spécifique (à cet espace génériquement dénommé « le pays des saules ») et une volonté (de la part de la narratrice) d'intégrer cette culture au patrimoine universel d'où les nombreuses pauses d'intertextualité et notamment les constants parallèles avec l'Antiquité :

« De l'archéologie, de l'archaïsme et des anachronismes, c'est tout ce que nous pouvons faire... Mais quelle bonne fortune pour moi que l'antiquité intéresse de m'être aperçue que je me promène parmi des contemporains d'Énée ! »<sup>434</sup>

### **L'espace et le moi, une promenade sur les routes du paradis. Deux symboles : la promeneuse et la route**

Notre analyse va essayer, dans un premier temps, détailler l'image de la promeneuse solitaire à la recherche de l'Autre (le Je et l'intrusion) et, dans un deuxième temps, de reconstituer l'image du paradis retrouvé (l'appartenance du Je).

### **Errances intérieures et réflexion sur soi. Promenades extérieures et découverte de l'Autre**

Dans les récits de Marthe Bibesco, l'errance n'est pas simplement envisagée comme un moyen de recherche de solitude, d'introspection, de réflexion sur soi mais de rencontre, d'observation, de réflexion sur autrui.

La promenade est avant tout le premier cadre qui fait ressortir la condition d'intrus de celle qui perturbe par son regard et par sa simple présence l'ordre ancestral. Son altérité surgit, premièrement et principalement, d'une condition sociale et hiérarchique qui la place, en dépit de sa propre volonté, aux antipodes des intérêts et des attentes de ces gens qu'elle veut connaître :

« Je les gêne de mille manières, je leur rends le séjour de la terre moins agréable... Le seul fait qu'un être comme moi existe, avec ses droits, ses plans, ses visées lointaines, crée pour eux des entraves et des empêchements dont je n'ai conscience que parce que je me promène beaucoup. »<sup>435</sup>

---

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>435</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 25.

Une image poétique nous présente la « promeneuse solitaire » dont la soif d'eau de la fontaine suggère le désir de goûter au plaisir de la vie, d'une vie à l'intérieur du village, d'être accueillie. La soif de rapprochement constitue l'une des problématiques de la relation à l'Autre. Comment aller à la rencontre de l'Autre ? L'eau c'est l'Autre !

« J'irai cependant jusqu'à l'abreuvoir. J'y boirai de l'eau de la fontaine, de l'eau pure pour desserrer mes dents de promeneuse solitaire qui doit garder le silence.

Je m'assoierai sur la borne, comme je fais souvent, j'attendrai, espérant que quelqu'un d'altéré viendra boire, et qu'alors j'étancherai ma soif... »<sup>436</sup>

Il se peut que l'errance reste sans résultat, et alors la princesse se promène plutôt sur les collines de ses pensées que sur l'étendue campagnarde vide :

« Ma pensée sans objet revient sur elle-même. Je remonte vers la maison, n'ayant rien vu, n'ayant rien fait. »<sup>437</sup>

En ce sens, la promenade comme moyen de rencontre de l'Autre ne se résume plus à la simple curiosité d'observateur ou/et d'écrivain, mais elle devient aussi fuite de soi. Il y a là un des paradoxes de l'écriture en Je qui s'exprime par le dédoublement, par des ambiguïtés. Dans un article intitulé, *Je ou les ambiguïtés*<sup>438</sup>, Luce Briche fait une remarque sur l'écriture de Paul Nizon qui, dans ses œuvres « sans identité générique affichée »<sup>439</sup>, entre fiction et autobiographie, conçoit un narrateur qui a la conscience de sa particularité mais qui, tout en affichant sa distance, son Je incertain et ambigu, ne cesse de se mettre en relation avec autrui en affichant « une disponibilité réceptive à l'égard du monde »<sup>440</sup>. L'errant, dans la ville imaginée par Nizon, cet homme oscillant « entre absence et présence à soi » met en avant la distance qui le sépare des autres, où l'Autre est réduit à la physionomie de la foule. Pour la narratrice d'*Isvor*, le visage de l'Autre est individualisé. Car le désir de rapprochement d'autrui change les paramètres de l'observation. Le Je ne se contente pas de cette prise de conscience de sa distance. Sa différence n'entraîne ni le sentiment d'une satisfaction ni celui d'une volonté de conservation de son unicité. Le drame de ce Je qui ne ressent pas de plaisir à être différent et qui se mêle à la foule dans le désir d'y appartenir, réside justement dans la conscience (d'autant plus accrue que douloureusement ressentie) de son indéniable et irréversible singularité, donc de son altérité. Les seules armes que le passager, le passant, le

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>438</sup> Luce Briche, « Je ou les ambiguïtés : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas », in *Les Romans du Je*, Textes réunis par Philippe Forest et Claude Gaugain, Centre de Recherches « Textes-Langages-Imaginaires », coll. « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, pp. 433-452.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 435.

gnetteur possèdent sont la marche infatigable et l'esprit d'observation, la faculté de percevoir un détail infime, de lui attribuer sens et vie : « car marcher c'est observer, c'est 'une manière de naître à la vie' en un moi nouveau, et c'est déjà un rythme insufflé de l'écriture... »<sup>441</sup> Le processus de l'observation peut devenir, selon Briche une vraie ascèse par le regard, car lorsque la dimension picturale des tableaux décrits s'impose, elle dessine les contours d'une véritable esthétique qui cherche à capter le mouvement du sujet et du paysage, en combinant ce que l'on a nommé la « triple matière » textuelle « le corps, le monde et les mots »<sup>442</sup> : « Il s'agit non pas seulement de voir, mais d'entrer dans le processus de vision. »<sup>443</sup>. Le voyage de ce regard se manifeste « à travers des instants, parfois minuscules, par des perceptions, infimes en apparence mais garantes d'une ouverture au monde et à ses possibilités » et par la « condition du désir, de l'étonnement, d'une dilatation de soi qui passe d'abord par cette paradoxale absence à soi, par un quasi-effacement »<sup>444</sup>. Le sens de ce mouvement incessant pour le sujet : « fuir la définition de soi au profit d'un moi mobile, ouvert »<sup>445</sup> ou selon l'expression chère à Paul Nizon « marcher à l'écriture » que Briche explicite ainsi : « c'est écrire pour survivre, c'est vivre de et par l'écriture » : « Vie et œuvre deviennent indissociables, se nourrissent l'une l'autre : le sujet n'existe que de son activité d'écrire, et l'écriture ne se réalise qu'à travers la vie. »<sup>446</sup>

Comme on l'a déjà souligné, par l'errance, on cherche le contact avec l'Autre, donc la connaissance de celui-ci. Et la promeneuse sait qu'avec de la patience elle aboutira à satisfaire son désir de découverte. Et en fait, la promenade s'avère fructueuse et le spectacle de la route dévoile un panorama comme celui dépeint dans le chapitre intitulé « La Route »<sup>447</sup>, où les oiseaux, les animaux, les enfants et les maisons constituent autant de sujets de réflexion et de jouissance visuelle.

Le sens même de la promenade peut acquérir une symbolique très profonde, comme dans le fragment suivant où la princesse s'apprête à sortir dans l'air frais de l'hiver :

« Seul, mon chien croit savoir pourquoi j'ai pris la porte. Je sors pour que le vent me batte. Et s'il me plaît, à moi, d'être battue ! d'être piquée même...

Sur la route, je fais la rencontre d'un vieux berger [...].

---

<sup>441</sup> Cf. Paul Nizon, « Mes ateliers », in *L'œil du coursier* (1994), trad. Française Actes Sud, 1994, p. 24., in Luce Briche, *op. cit.*, p. 437.

<sup>442</sup> Luce Briche, *op. cit.*, p. 446.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 448.

<sup>447</sup> Chapitre II « La Route », in *Isvor, le pays des saules*, pp. 9-22.



Il répond « bonsoir ! » à mon bonsoir. Je dis :

- La neige ?

Il dit :

- L'hiver nous a mis dans son sac. »<sup>448</sup>

Symbole clé, la route est un autre cadre qui permet de comprendre pourquoi le Je revient à maintes reprises sur la perception d'un écart infranchissable lors de ces tentatives de rapprochement de l'Autre, pourquoi le sentiment d'être une intruse ne quitte pas la princesse. Et c'est encore Outza qui nous apporte le savoir : le voyageur vient d'ailleurs, et son statut d'inconnu fait peur ; or voyager signifie pour le peuple d'Isvor s'exposer à tous les dangers d'un monde extérieur perçu comme possible facteur perturbateur de l'ordre ancestral :

« Je ferai le voyage par la route, de la montagne à la plaine. Je rencontrerai des saules ; j'irai vers plus de printemps.

Outza qui craint les routes, parce qu'elles sont aussi les voies des méchants, et qu'elles mènent ailleurs, me recommande à la protection des trois porteuses de parfums : Marie de Magdala, Marie, mère de Jacques, et l'autre Marie, qui s'appelait aussi Salomé. »<sup>449</sup>

Ainsi la route s'avère un moyen d'accès de l'Autre mais aussi l'espace d'une frustration, cadre qui permet de ressentir sa propre intrusion. Aborder l'Autre sur la route signifie une immixtion et une coupure qui détruit le rythme de vie d'un peuple qui détient sa propre vision de la route. Dans le silence des chariots surgit le bruit provocateur des automobiles. Le *nous* (en italique) dans le texte souligne l'écart « nous-eux ».

« Et puis, il y a *nous* qui survenons en automobile, qui créons un désordre insensé quand nous tombons comme un bolide dans le royaume de la rêverie que ces rois fainéants parcourent étendus dans leurs chariots. Les bœufs songeurs mettent à se ranger un temps qui nous semble infini. Notre allure diffère trop de la leur. Ils ne nous ont pas vus venir ; nous ne les rejoignons que pour les dépasser, les assourdir et les aveugler. »<sup>450</sup>

Il existe deux visions sur la route : l'une trace le chemin artificiel car discordant dans le cadre naturel des trains et des automobiles, tandis que l'autre se confond avec le paysage :

« » Quelle chance qu'il y ait des chemins de fer ! » C'était le refrain de l'oncle Jules, quand il visitait ses terres, une fois tous les dix ans. »<sup>451</sup>

---

<sup>448</sup> *Ibid.*, pp. 268-269. Cette belle formule montre à quel point la langue populaire sait allier sagesse et poésie. Le berger y évoque la période difficile qui s'annonce à cause de la pauvreté. Le froid et la pauvreté sont métaphoriquement réunis dans un seul symbole, celui du sac.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 104. Dans le texte, la narratrice note que le voyage débute selon le calendrier religieux des paysans qui situe son départ dans la « Semaine des porteuses de myrrhe ».

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 118.

Deux forces s'affrontent, en opposition d'intérêts, l'une construisant des routes facilement abîmées par l'autre. Une société projette l'avenir que l'autre refuse d'accepter, même lorsque le changement est censé simplifier la vie. Le refus du changement est emblématique dans l'attitude du peuple d'Isvor envers les routes aménagées :

« Ils défont jusqu'aux montagnes. Je vois comme ils en descendent, avec leurs chariots et leurs moutons, à la manière des torrents, creusant des ravins [...] abîmant ainsi les pâturages dont ils ont tant besoin.

Pour remédier à ce mal, nous leur faisons construire des routes qu'ils rendent vite impraticables, qu'ils refusent ensuite de réparer et qu'ils cessent de prendre parce qu'elles sont défoncées, et surtout parce qu'elles sont trop longues. Ils ont la passion des raccourcis. »<sup>452</sup>

A Isvor, les routes suivent leur propre logique : l'isolement pour le voyageur qui souhaite planifier son séjour, ou bien, la jouissance de l'évasion pour l'errant dans ce qu'on aimerait appeler ici « le fabuleux de l'ordinaire ».

Symbole de l'isolement, la route elle-même peut devenir un facteur qui approfondit la distance. Car les chemins impraticables plongent dans l'isolement des espaces qui s'obstinent à se dérober au regard du voyageur. Une réflexion sur « les terres où nous n'allons jamais », offre l'exemple de l'agacement de la princesse par rapport à un impossible voyage :

« J'oubliais ! Ailleurs, les routes vous mènent dans l'endroit où vous voulez aller : ici, elles vous empêchent de vous y rendre. C'est à cause des routes qu'on ne voyage pas. Nous en avons encore pour six semaines de boue liquide et de fondrières sur les chemins vicinaux. »<sup>453</sup>

Lorsque la promeneuse se lance sur des chemins, elle est animée par un désir d'évasion, le désir de fuir sa conscience. Sur la route déserte, ayant comme seule « certitude » un caillou pour éloigner les chiens errants, la princesse s'entend et se parle :

« Le premier chien qui me menace recevra ce caillou destiné à raffermir ma raison ivre.

Puissé-je me débarrasser du même coup de cette manie contractée dans la solitude de m'entendre parler quand je parle et marcher quand je marche ! Je voudrais, les mains vides et l'âme complètement distraite, me perdre, m'aller perdre dans cette campagne où le soir confond les êtres et les choses, tous les pauvres objets placés sur la terre. »<sup>454</sup>

Évasion du réel, belle comme une rêverie poétique !

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 40.

« Nous ne sommes plus sur une méchante route, dans une plaine désolée, nous ne sommes plus sur la terre, mais partis pour la gloire, sur des nuages éblouissants qui roulent autour de nous leurs flots muets ! Chaque atome de poussière est un soleil rose qui tourne sur lui-même. »<sup>455</sup>

Parcourir une route revient également à délimiter un temps personnel, dans un paysage intériorisé, où la perception reste inobjectivable. Car la richesse de la découverte ne peut exister qu'en tant que perspective, que vision subjective du paysage :

« Pitts notera : des huttes couvertes de roseaux. Et moi : les vergers sont en fleurs. »<sup>456</sup>

Selon Philippe Antoine, la promenade suppose « absence de finalité et refus de la ligne droite », « une disponibilité au monde, et une plongée dans l'extériorité », « une sorte de complicité entre le voyageur et le lieu »<sup>457</sup>, de la même manière qu'il existe aussi une certaine « sensibilité » du lecteur aux aventures advenues au « corps du voyageur »<sup>458</sup> bravant les dangers de la route :

« Bref, il n'est pas si facile que cela de se promener et de maintenir une équidistance entre le moi et l'ailleurs. »<sup>459</sup>

Il est nécessaire de rappeler l'importance de la description pour « la structuration du sujet écrivain »<sup>460</sup>, la topographie ayant résolu, chez Chateaubriand, « le conflit qui se joue entre le livre (celui qui est à écrire aussi bien que celui à partir duquel on écrit) et le monde. »<sup>461</sup> Le modèle autobiographique qui nous est proposé comporte alors, comme le note P. Antoine, non seulement « l'histoire d'une vie et d'une époque »<sup>462</sup> mais aussi une véritable « géographie de l'écrivain » et une « cartographie des lieux de sa parole »<sup>463</sup>. Le promeneur renonce à ce « parcours vagabond de l'esprit »<sup>464</sup> pour assumer la figure de l'explorateur qui « doit

---

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>457</sup> Philippe Antoine, « Dehors et dedans indifférenciés : La Promenade », in *L'Intime-L'Extême*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>458</sup> Philippe Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>459</sup> Philippe Antoine, « Dehors et dedans indifférenciés : La Promenade », in *L'Intime-L'Extême*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>460</sup> Philippe Antoine, « Des lieux décrits à l'écriture : unité et pluralité d'une œuvre », in *Chateaubriand. La Fabrique du texte*. Textes réunis et présentés par Christine Montalbetti, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1999, p. 50.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 52. « Pour qu'apparaisse la vérité d'un lieu, il faut savoir ménager les contrastes et proposer plusieurs visages du monde. Chateaubriand sait jouer d'une forme labile – la description – dont il connaît parfaitement les pouvoirs : les tableaux, les choses vues, les visions fugitives ou les scènes recouvertes d'un voile, parce qu'ils se répondent, disent à merveille l'art d'un écrivain qui sait faire rimer les parties de son œuvre et les fragments d'un même texte. » *Ibid.*, p. 53.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>464</sup> Juliette Hoffenberg, *L'Enchanteur malgré lui. Poétique de Chateaubriand*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1998, p. 150.

ramener le connu à l'inconnu, et rendre l'étrangeté du monde grâce à l'invention langagière. »<sup>465</sup> Le lieu devient lieu d'une parole.

« Le voyage chateaubrianesque se poursuit selon un double système de référence : l'intertexte culturel, l'intratexte individuel. [...] Chateaubriand déploie en chemin un *ethos* allégorique des vicissitudes de la Fortune, de l'errance, du cours de la vie. C'est sur les routes de Bohême qu'il écrit son vieillissement et les approches de la mort. Désormais, l'itinéraire est *réitération* ».<sup>466</sup>

Dans le récit du *Perroquet Vert* aussi, la route s'affirme comme un symbole à multiples facettes, du cadre vivant des rues de Venise, animées seulement par les hommes « comme des couloirs de théâtre pendant un entracte »<sup>467</sup>, à la route solitaire de la Solitude d'Anglet, « cette piste muette »<sup>468</sup> que l'héroïne parcourt à côté d'une autre promeneuse, la mère. Entre les chemins peuplés et la voie déserte et inexplorée, la seconde convient le mieux à l'âme de l'errante cherchant la « volupté du silence »<sup>469</sup>.

« Je pourrai, les yeux fermés, reconnaître cette route entre toutes les routes de la terre : aucune n'a, comme elle, le pouvoir singulier d'étouffer le bruit des pas. Quand je la parcourais dans mon enfance, il me semblait que le sable blanc très fin dont elle est faite allait devenir mouvant, et que, sourde à tous les appels du monde, j'allais m'ensevelir dans son silence profond. »<sup>470</sup>

La route intègre une vision globalisante propre aux narrations de Marthe Bibesco : « Tout est trop large ici : les routes, le lit des rivières, les vêtements des hommes. »<sup>471</sup> Sans s'intéresser à peindre de grands cadres, l'écrivain cherche le détail significatif à valeur exemplaire. Le général réside dans le particulier. Ainsi, voyager dans le pays d'Isvor se veut une errance sur une grande route dont les limites ne sont pas tracées d'avance, telle la lecture :

« J'aime ce pays qui n'a pas de routes, moi si sensible à la poésie des grands chemins. C'est parce qu'il est dans toute son étendue une grande route, une voie d'accès, une marche immense par où l'humanité s'en est venue. »<sup>472</sup>

### **L'« édenisation » du paysage terrestre**

Comme on pu le constater par ailleurs, *Isvor* est à intégrer dans la galerie des œuvres se nourrissant du mythe du paradis perdu. Une précision reste pourtant impérative et elle

---

<sup>465</sup> Philippe Antoine, « L'explorateur, le promeneur et le pèlerin : Chateaubriand et l'art de voyager », in *Chateaubriand Historien et Voyageur*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>466</sup> Juliette Hoffenberg, *op. cit.*, p. 149.

<sup>467</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 267.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>469</sup> *Ibid.*, 83.

<sup>470</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

<sup>471</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 105.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 334.

consiste à souligner que, loin du récit pathétique ou à thèse, la narration avance sous le signe de la distance ironique et de l'humour de la narratrice :

« Le jour est infiniment clair, et déjà il me paraît clair comme le jour que les cieux sont ouverts, que l'enfer est fermé et qu'on n'a qu'à lever la tête pour voir le paradis étalé au-dessus de soi, attirant comme l'est une eau profonde pour ceux qui savent nager. »<sup>473</sup>

Le paysage édénique tel que la princesse le compose, se nourrit de jeux de couleurs et mots qui s'adressent à tous les sens. La narratrice dédie de longs passages descriptifs à la végétation. Le monde des arbres se dresse comme un modèle d'*axis mundi*, délimitant sous le même ciel le paysage boisé des sentiers campagnards et les ruelles tumultueuse de la « mahala », cette hybridité mi-ville mi-village.

« Il y aurait un chapitre à écrire sur les arbres de la ville ; ils sont nombreux, ils sont répartis par quartiers, par zones d'influences : il y a l'acacia et le tilleul qui embaument, le catalpa et le vernis du Japon qui sentent mauvais ; il y a le quartier des peupliers d'Italie, et le quartier des saules pleureurs. »<sup>474</sup>

Parmi tous les arbres, le saule jouit d'une place privilégiée. Il n'est absent d'aucune fête ni rituel paysan, élément constitutif de la tradition. Les filles d'Isvor en font « un talisman d'amour »<sup>475</sup>, une branche de saule agitée par le courant de la Prahova. Des fêtes le célèbrent.

« 'Armindine', l'arbre de mai, c'est encore le saule ! On le fête aujourd'hui sous un nom étranger, dans ce pays toujours en fête.

Les hommes ont coupé la branche d'un saule, la plus haute et la plus feuillue, pour la planter en terre devant leur maison. C'est le 'mai d'amour', le rejeton verdissant, la représentation du doigt levé de Çiva, dieu de la vie, honoré aux Indes, d'où cette tradition est venue jusqu'ici, on ne sait trop comment ni pourquoi, à la manière des ailées de certaines fleurs qui essaient et se reproduisent dans le vent. »<sup>476</sup>

Il n'existe pas de tableau chez la princesse Bibesco sans un hommage aux fleurs. Isvor est premièrement un univers où « il pleut des fleurs ! »<sup>477</sup>. A commencer par fête printanière de la « Damnation des fleurs »<sup>478</sup> (au premier gel) et jusqu'à la fin de l'automne, les références à l'univers floral s'avèrent incontournables dans les récits et les pratiques des villageois. Remarquons notamment les chansons, où chaque prélude ou refrain fait référence à une fleur, illustrant cette correspondance entre le règne végétal et humain, propre aux

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 258.

croyances animistes, matérialisée ici dans l'attribution d'un pouvoir d'incantation par l'acte même de réciter le nom des fleurs<sup>479</sup> :

« Celui qui se sépare de sa bien-aimée chantera le nom des plates amères : le pavot, l'absinthe. [...] Les fleurs sont des revenants qui hantent à chaque anniversaire le lieu où nous les avons vus disparaître. [...] Il faut avoir aimé les fleurs comme ils les aiment pour bien comprendre l'effet de cet appel nominal sur une imagination qui se souvient. Il faut avoir reconnu le changement de saison, le changement de pays à la différence des odeurs, et ne croire connaître la terre où l'on vit qu'après avoir regardé tendrement tout ce qui vit d'elle. »<sup>480</sup>

Objets fétiches pour les charmes d'amour, les fleurs intègrent tous les rituels définis comme « un acte d'amour qui se peut contempler sans honte, un instant de joie visible »<sup>481</sup>. Elles sont une source de méditation qui renvoie à une riche tradition poétique d'inspiration romantique au sein de la littérature roumaine.

Ces fleurs amies accompagnent aussi la narratrice du *Perroquet Vert*, avec une préférence pour les fleurs du printemps, primevères et pâquerettes ou majestueux buissons de camélias. Compagnes muettes, elles restent présentes dans les instants de bonheur mais aussi ceux de profonde détresse, comme ces camélias fleurissant sous la fenêtre de l'enfant à l'époque de sa tentative de suicide (« Je ne sais trop pourquoi, ils me parurent devoir empêcher ma chute. »<sup>482</sup>) où les premières fleurs du printemps qui ne font plus ressortir la même émotion le jour où l'héroïne commença sa vie de femme mariée<sup>483</sup>. Car, dans l'univers du langage poétique, les fleurs s'accordent toujours avec l'âme sensible grâce à leur charme complice :

---

<sup>479</sup> Isvor compte de nombreux passages où la narratrice établit un riche inventaire des plantes qu'elle admire avec la précision d'un botaniste et la sensibilité d'un poète : « J'ai cueilli aux pieds des hêtres, dans le lit des torrents, sous les noisetiers, toutes les fleurs du printemps qui passent vite. [...] Voici la rose de serpent, l'ellébore, cette grande renoncule verte, fleur de la couleur des feuilles, qui se montre la première, avant que rien dans la forêt ait encore verdi, et qui disparaît promptement pour ne pas gêner son effet ; le tussilage, de la couleur de l'or, tout entier en or, la queue comprise, qui pourrait, bien être la fleur métamorphosée quelquefois en dragon par les incantations d'Outza ; les petites anémones pâles et échevelées des lieux découverts qui semblent enlevées aux nuages pas le vent coupant du matin » ..., *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>482</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 69.

<sup>483</sup> « Je fus mariée à Saint-Martin, la vieille paroisse du pays, un jour du mois de février, et j'aperçus, en me rendant à l'église, le petit chemin de mousse que j'avais suivi avec ma mère ce fameux matin où je m'étais éprise du perroquet. Voyant des primevères et des pâquerettes le long des haies, je me rappelais l'émotion que me causait autrefois la vue de ces fleurs. Je n'en éprouvais plus aucune à cette heure où j'allais engager ma vie. » *Ibid.*, pp. 106-107.

« Car les fleurs sont pour moi comme des yeux amis. Elles m'épient, me font signe, et j'échange avec elles de longs regards de connivence. »<sup>484</sup>

Le bestiaire offre lui aussi une ressource à exploiter par le récit. La narratrice d'*Isvor* décrit avec minutie les animaux des forêts, le bétail, jusqu'aux oiseaux et insectes : vaches, cochons, bœufs, oies, coucous, papillons ou fourmis, chacun cache une histoire fabuleuse. Un sous-chapitre intitulé « Les animaux sur la route » rédige un véritable catalogue de ce qui fait la particularité de ce pays, spécificité visible même dans ses compagnons animaux : « des bouquets d'oies blanches et de canards blancs, mais blancs comme des lis »<sup>485</sup>, « absent et toujours présent, le chat » (qui « ne dépasse jamais le seuil de la maison respectable » – « C'est lui que les filles consultent quand le temps du mariage approche. Il rend des oracles. »<sup>486</sup>), les chiens lâches (qui « reviennent chez le maître qui les maltraite, les chasse et les maudit une fois par an, pour se conformer à la coutume »<sup>487</sup>), les cochons (qui « ont plus d'intelligence et de gaîté que les cochons d'Occident. Ils sont plus humains aussi, parce que les hommes leur parlent. »<sup>488</sup> « Les cochons sont des augures. Ils prédisent le temps, l'avenir et se prononcent sur le sort des vierges. »<sup>489</sup>), les vaches « crépusculaires » (qui « donnent leur nom à cette heure qui est entre le jour et la nuit, parce que leur rentrée dans les villages a lieu lorsque tous les objets sur la route ont perdu leur ombre »<sup>490</sup>). Des fêtes qui célèbrent les animaux domestiques (comme la « Saint-Marc des bœufs »<sup>491</sup> qui marque le repos des bêtes qui ne seront pas attelés prouvant ainsi le lien vital qui unit l'homme aux créatures qui assurent sa survie) aux offrandes (de pain et de sel) offertes aux fourmilières en espoir que « l'Empereur des Fourmis »<sup>492</sup> le garde sous sa protection, le peuple d'*Isvor* vit dans le respect « religieux » des créatures les plus éphémères comme les papillons<sup>493</sup> qui représentent à leurs yeux la matérialisation des âmes des morts. Sujets à une vraie mythification, l'animal rejoint humain dans une mentalité pour laquelle la vie ne peut être qu'une coexistence.

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>485</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 13.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>490</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 171-173.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>493</sup> « Près du pont de la Béliá, je les ai vus [les papillons] se poser par milliers sur le sol, dans un endroit de la route où les ornières sont toujours pleines d'eau, à cause d'un pli formé par le terrain. Ce lieu est connu de tout le pays d'alentour pour être celui « où les papillons vont boire ». Et quand les charrettes s'en approchent, les hommes font ralentir le pas à leurs bêtes et claquent leurs fouets en manière d'avertissement, pour que les papillons alourdis par la goutte d'eau qu'ils ont bu aient le temps de s'envoler. » *Ibid.*, pp. 189-190.

L'animal fait partie d'un fabuleux légendaire, rappelant l'épopée, tel que nous le montre l'épisode suggestif qui décrit une coutume populaire (quarante jours après Pâques) lors de laquelle les villageois décorent les oies (les « oies du Danube »), gâtées en remerciement pour un « grand service » qu'Outza est incapable d'évoquer avec précision. Les trous du récit populaire sont remplis par la narratrice, lieu propice d'intertextualité :

« Je compte et je récapitule :

Sans Capitole, pas de Rome ; sans Rome, pas de César ; sans César, pas de France, pas d'Espagne, pas d'Italie, pas même d'Angleterre ! Pas d'hellénisme, pas de catholicisme, pas de Renaissance, pas de code Napoléon et, – dans un pays où les rivières roulent plus de pierres que d'eau entre les saules, – pas de ces hommes qui, questionnés, répondent : 'Sunt Roman !' pas d'Outza, pas d'Anicas, pas de moi !...

Chères oies capitoline ! la reconnaissance d'un seul peuple envers vous, compense la noire ingratitude du monde entier que vous avez sauvé ! »<sup>494</sup>

Feu, eau (rivière, pluie, rosée), poussière (terre et air), les éléments primordiaux constituent la matière de base de toute description évocatrice. Comme elle le note dans la lettre qui clôt le récit, « au chant régulier d'une mer qui n'a ni flux ni reflux, et qui frappe toujours les mêmes points de la côte »<sup>495</sup>, « au rythme de cette mer si belle qui jamais ne décroît, jamais ne se retire »<sup>496</sup>, la narratrice préfère le spectacle fugace de son « jardin de diamant », là-bas où, aimant tout ce qui émane, la pureté, la nouveauté et la fragilité d'un instant, « les gens du pays des saules ont divinisé la rosée. »<sup>497</sup> Toute une tradition transcrite dans leur vocabulaire (« s'enroser », « s'emperler »<sup>498</sup>) reprend ce qu'ils considèrent comme un baptême de la rosée et des fleurs. Dans le même registre de la fuite du temps, tout un imaginaire surgit aussi autour de l'eau des rivières (telle la Prahova) que les jeunes filles d'Isvor n'oublient pas de célébrer<sup>499</sup>, méprisant l'autre eau, (l'« eau sans bonté », où l'« on ne peut même pas y faire boire les bœufs ! »<sup>500</sup>) la mer Noire au voisinage de laquelle, « un riche désert »<sup>501</sup>, les plaines de la Dobroudja infligent au voyageur les mêmes souffrances que la sécheresse fait subir au sol.

---

<sup>494</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>499</sup> Voir *Isvor, le pays des saules*, pp. 156-159.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 332 : « Sécheresse du sol, pauvreté, désordre des constructions. Tout cela, gare et bourgade, vieux de trente ans à peine, s'effrite. Il fait une chaleur d'été, et la terre est triste comme en décembre. La Chine doit être ainsi, jaune, sèche, laide, avec opiniâtreté. Il y a de la consternation dans l'air. Les gens clignent des yeux pour



Lorsque plusieurs éléments primordiaux sont réunis, le lecteur est sûr qu'il sera gâté par un spectacle visuel : ça peut être une action humaine, comme « la purification rituelle », « par l'eau et par le feu : *Lustratio per ignem et aquam* »<sup>502</sup>, lors de la fête des vaches, lors de laquelle les villageoises, comme des prêtresses d'Énée, font subir à leurs ustensiles de laiterie un rituel analogue aux pratiques de stérilisation. Mais ça peut être également un agissement de la nature, comme la représentation donnée par la poussière (mélange « magique » des matières premières de la route, l'air et la terre) sur le théâtre de la route :

« Toute la journée, la poussière soulevée par les charrettes n'a pas eu le temps de redescendre se poser sur la route. Elle reste suspendue dans l'air, elle épaissit le contour des choses ; elle durcit les cils ; elle empêche les feuillages ; elle rend les petits saules rigides comme des découpures de plomb. On ne voit qu'elle dans la plaine, elle qui poudroie... [...] Elle efface la ligne de l'horizon, et rien ne peut l'effacer. Le vent la promène et ne l'emporte pas. Elle entre partout, elle remplit l'espace. [...] Elle se disperse sans se dissiper jamais. Elle n'est rien, elle est ce qui reste de tout ce qui n'est plus. Elle est indestructible puisqu'elle est la destruction. Et voici son royaume !  
L'heure vient où la poussière se transforme en poudre d'or. C'est la fin du jour. [...] La moindre charrette est signalée sur la plaine par une colonne de feu. Les saules fument comme des encensoirs. »<sup>503</sup>

La triste demeure paternelle de Biarritz contraste avec le festin offert aux sens par les splendeurs naturelles du vaste domaine, situé « entre un parc et une plage »<sup>504</sup> longuement contemplé par la narratrice du *Perroquet Vert*. Au-dessus du Golfe de Gascogne, le ciel et la mer ne font qu'un seul « théâtre »<sup>505</sup> des jeux enfantins, jeux d'évasion qui plongent le Je dans des rêveries cosmiques, jeux imaginaires entre le frère caché sur « les plages célestes »<sup>506</sup> et la sœur « sur la plage déserte »<sup>507</sup>, le regard perdu « non pas dans ce ciel du catéchisme, où personne ne voudrait aller, mais sur ces belles grèves lisses que la mer des nuages découvrait à la marée basse du beau temps »<sup>508</sup>. Le même silence baigne la promeneuse, marchant entre la mer et la terre, à côté d'une ombre vivante, cette mère absente au charme singulier du renouvellement printanier :

---

moins voir. La lumière est trop forte ; elle suscite une grimace identique sur toutes les figures ; même les plus jeunes paraissent ridées. Je sens que mes yeux se brident. »

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>503</sup> *Ibid.*, pp. 223-224.

<sup>504</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 14.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>508</sup> *Ibid.*, 28.

« Nous suivons un sentier couvert de mousse entre deux talus dont l'un est à l'ombre et l'autre au soleil. Mon attention, que ma mère ne retient pas, est libre de se porter où je veux. Mon instinct quête, de-ci de-là, flairer le temps et la campagne, mes yeux sont partout, et je découvre, d'un côté du chemin creux la gelée blanche sur les herbes et sur les ronces, traces féeriques de l'hiver ; de l'autre, une, deux, trois primevères et des pâquerettes, les premières, qui s'ouvrent petitement et me suivent, à la dérobée. »<sup>509</sup>

A chaque changement d'état d'âme, le cadre change de couleurs. Les arbres et les fleurs jettent leurs gais habits lorsque les ombres de la mort annoncent la saison froide. L'époque du deuil (suite à la mort de Marie) correspond à la saison où les buissons de camélias défleurissent :

« Les feuilles sombres, si luisantes que leurs fleurs s'y reflètent, n'entouraient déjà plus que de froides roses tachées d'iode par la mort. »<sup>510</sup>

Alors que les plages dorées unissaient la sœur et le frère (Sacha) à l'époque de leurs innocents jeux imaginaires, à l'époque de l'enfance révolue, la mer crée la distance entre les cœurs de la sœur et du frère (Félix) :

« Il y avait maintenant la mer qui nous séparait ; je tâchais de me figurer une mer toujours plus vaste, un océan assez démesuré pour que la distance entre nous devînt infranchissable, même pour la pensée...

De Port-Saïd, une lettre m'arriva. Félix disait : 'Je t'aime, et quand je t'écris, je marche sur la mer.' »<sup>511</sup>

Dans les récits de Marthe Bibesco, la nature s'affirme comme un véritable personnage. Les éléments qui la composent filtrent les sensations du Je. Mais le Je garantit à ce paysage intériorisé une consistance/réalité objectivable dans le sens où il procure une altérité à part entière, capable d'influencer l'optique du Moi. Dans la nuit du désespoir, la lumière de l'aurore pénétrant par la fenêtre fait oublier le malheur (dans l'ancienne chambre d'enfant abandonnée « Je m'arrêtai, séduite par la beauté du jour naissant. »<sup>512</sup>), alors que le soleil « tout puissant »<sup>513</sup> n'ayant plus de pouvoir sur les morts, conduit pourtant la destinée des vivants :

« Ce beau jour était parmi tous ceux auxquels, dans sa fièvre, elle [Marie] avait attenté. Je fermai les yeux, pour faire comme elle, pour supprimer le jour. Mais j'entendais le chant des oiseaux, mais je

---

<sup>509</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 261.

respirais l'air qu'embaumaient les fleurs des bois, mais la lumière et la chaleur pénétraient à travers mes paupières fermées...

Je les rouvris sous l'influence de ce soleil irrésistible, comme s'ouvraient autour de moi les yeux jaunes des primevères et des pâquerettes qui me regardaient... »<sup>514</sup>

Pour la Princesse Bibesco, l'œuvre littéraire se définit comme l'espace où l'on peut créer des jardins « imaginaires »<sup>515</sup>. Celle qui, selon son propre témoignage, envoyait toujours des fleurs mêlées à ses lettres<sup>516</sup> à un autre passionné de la nature, l'abbé Mugnier, aime peindre en mots les féeries florissantes que lui inspirait l'admiration des jardins persans ou les arômes des fleurs du sol roumain.

« Partout des fleurs, des fleurs aux nuances de rêves, aux senteurs délicates et pénétrantes : la terre vêtue de fleurs est comme une fiancée parée pour la joie de son maître. »<sup>517</sup>

note Louis de Mondadon, inspiré par la magie des fleurs du paysage persan des *Huit Paradis*.

Lors d'une visite chez l'écrivain, Georges R.-Manue demanda à la princesse, qui était en train d'ôter les corolles un peu jaunies des fleurs remplissant les vases de son salon parisien, si elle aimait les fleurs et celle-ci lui répondit :

« – J'aime les fleurs en bonne santé. Ces pétales ne sont plus des fleurs. En Roumanie, autour de Colentina, quand la terre torréfiée rend, le soir, les arômes des roses, c'est cela. Sentez. C'est un peu la Perse, aussi. »<sup>518</sup>

Pour Marthe Bibesco l'écriture était un peu comme composer des bouquets de fleurs dont le parfum fait voyager l'esprit.

## Un Je lyrique

Revenant sur les sources de son lyrisme, la Princesse Bibesco l'explique par un « courant de poésie » qui avait traversé son esprit depuis son plus jeune âge :

« Je divaguais en mesure ; je rimais mes premiers mots ; à peine savais-je parler que je chantais mes paroles ; je les dansais aussi, mais mon lyrisme, étant naturel de tous les enfants allait-il s'ordonner pour devenir quelque chose qui se puisse passer à d'autres, puis à d'autres, pour des fins encore inconnues, mais que de toute évidence, l'abbé Mugnier me croyait destinée à poursuivre. »<sup>519</sup>

Suite au témoignage de l'auteur elle-même une première observation s'impose : la dimension lyrique du Je n'est pas à situer dans la logique de l'égoïsme, du Je qui

---

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>515</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 34.

<sup>516</sup> *La Vie d'une amitié I*, p. 169.

<sup>517</sup> Louis de Mondadon, *op. cit.*, p. 489.

<sup>518</sup> Princesse Bibesco, « *Pourquoi j'écris ? ...* », *op. cit.*, p. 12.

<sup>519</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 23. Nous soulignons.

monopolise le discours et le dirige dans le sens d'une construction close. La composante lyrique du Je vise toujours l'Autre, le lecteur, et elle englobe aussi l'Autre-objet sans lequel le Sujet-Je resterait un simple jeu d'enfant. Bien que porteur de l'empreinte poétique, le langage de ses récits affirme ses distances par rapport au Je lyrique propre à la poésie. Ina Schabert remarque un penchant des auteurs du XXe siècle pour le portrait lyrique de certains personnages historiques et elle avance l'idée selon laquelle, dans le cas des œuvres comportant une importante dimension lyrique, surtout dans le cas des poèmes, l'Autre serait davantage sujet à la tentation d'être réduit à une simple composante du Moi lyrique : « the general problem [is] that the lyrical impulse goes towards making the other a function of the poet's self »<sup>520</sup>. Nous considérons que tel n'est pas le cas dans l'œuvre de Marthe Bibesco dont la composante lyrique double l'effort de rapprochement de l'Autre et, plus important encore, met en évidence un Je qui essaie de s'effacer, de mettre au premier plan sa mission d'évoquer une altérité passée au profit d'une altérité future. Le lyrisme d'*Isvor*, en particulier, n'est qu'un outil poétique pour articuler les rapports du Moi poétique avec autrui.

Pour comprendre le sens de la dimension poétique et vocationnelle chez la Princesse Bibesco, il est nécessaire de la situer dans le contexte de cette religiosité que lui insuffla son amitié avec l'abbé Mugnier. Sa vocation d'écrivain, dont elle eut la révélation lors de ses visites à la Solitude d'Anglet<sup>521</sup> accompagnant sa mère, naît comme une révélation de l'esprit, dans une dialectique propre où « esprit » et « sang » sont intimement liés, la révélation de sa vie comme prolongement d'autres vies. « C'est une grande chose que le sang », dit la Princesse reprenant les paroles de Claudel pour évoquer sa dette en tant qu'héritière.<sup>522</sup>

« Tout ce que nous faisons nous fait. »<sup>523</sup>, disait l'abbé Mugnier, et la Princesse Bibesco revient sur son domaine roumain de Mogosoëa, source d'inspiration pour le récit d'*Isvor*, surnommée « l'Aphrodite dans les roseaux », car « entourée de ses étangs et du reflet de ses saules, nue, pâle et rose, comme une baigneuse mythologique, dans le miroir brisé de l'eau qui la tient deux fois prisonnière, du ciel et de la terre »<sup>524</sup> :

« Ce n'est pas moi qui ai restauré Mogosoëa, c'est Mogosoëa qui m'as restaurée. »<sup>525</sup>

---

<sup>520</sup> Ina Schabert, *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen, Francke, 1990, p. 3.

<sup>521</sup> Référence topographique réelle qu'on retrouve dans *Le Perroquet Vert* où un chapitre porte le nom « La Solitude d'Anglet », pp. 81-95.

<sup>522</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 23.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 17.

« Ainsi chacun de nous apprend d'abord chez les autres à voir en soi-même. »<sup>526</sup>

voici comment Jacques Sindral résume l'expérience que propose le récit d'*Isvor*.

La nature tout comme l'histoire assure cette altérité dont se ressourcent l'écriture. Pour comprendre la perspective sur le Je lyrique propre aux récits de la Princesse Bibesco, nous avons pris comme point de départ une interrogation soulevée par Philippe Antoine qui, dans une étude ayant comme sujet « la promenade dans le récit et le récit de la promenade », montre comment le récit de voyage au cours du XIXe siècle vise une double représentation, du Moi et du monde : « la composante encyclopédique tend à s'y estomper pour laisser place aux sentiments, impressions et sensations d'un voyageur de plus en plus omniprésent. »<sup>527</sup> Par le biais du romantisme, au XIXème siècle, « le monde prend les couleurs du moi »<sup>528</sup>. Philippe Antoine se demande : « Faudrait-il appréhender le texte viatique en remarquant qu'il oscille entre représentation du monde et représentation du moi ? »<sup>529</sup> Le critique insiste sur cette indécision ou hésitation que l'écriture exploite vis-à-vis du lecteur :

« il [le lecteur] croit suivre le cheminement du voyageur, mais il s'aperçoit que les repères spatio-temporels s'effacent ; il pense avoir accès à l'intimité de l'homme, mais il n'identifie aucun des signes de l'introspection. [...] Rhétorique du spontané, style simple et naturel, poétique de l'insignifiant... s'y combinent pour créer un spectacle paradoxal : dedans et dehors s'y confondent. »<sup>530</sup>

Le point central qui retient notre attention est celui qui explique ce type de représentation (romantique) comme une construction intellectuelle (mentale) au lieu de l'œuvre d'un vécu, c'est-à-dire comme transcription authentique d'une expérience contemplative facilement repérable au niveau des topos. Philippe Antoine observe que chez Chateaubriand le paysage est plutôt « suggéré que décrit »<sup>531</sup> et que, au nom d'une norme qui est celle de la transparence<sup>532</sup>, la vision romantique cultive « une confusion du dehors et du

---

<sup>526</sup> Jacques Sindral, « ISVOR... », *op. cit.*, p. 945.

<sup>527</sup> Philippe Antoine, « Dehors et dedans indifférenciés : La Promenade », in *L'Intime-L'Extême*, *op. cit.*, pp. 33-43, p. 33.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>532</sup> Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Stendhal étaient des voyageurs qui voulaient éviter les soupçons de mensonge et, par conséquent, le motif obligé du genre, était celui de la transparence du discours. « L'illusion d'un texte transparent est un effet de lecture, lui-même résultat d'une façon. Et le promeneur pousse à son comble une telle logique en exhibant les signaux qui font croire à une coïncidence entre l'écriture et les sensations éprouvées, ou la *revie* de ces impressions via le vagabondage de la plume. Se déploie ainsi une rhétorique de la spontanéité qu'on peut rapidement caractériser : ruptures discursives, usage massif des figures

dedans et la quasi-équivalence du dit et du vu »<sup>533</sup>. Philippe Antoine utilise la formule de « paysage affectif » pour décrire la poétique de Chateaubriand et il remarque que le paysage semble obéir à sa propre logique, qui, au niveau de la mise en texte, se traduit par un art poétique qui semble mimer le naturel, le spontané de l'expérience : « Spontanéité ou art caché et négligence savante ? Le texte oscille sans doute entre ces deux pôles. »<sup>534</sup> Le critique ajoute : « on ne voit pas très bien comment les mots pourraient devenir des substituts de l'expérience. »<sup>535</sup> Mais ce dont nous avons la certitude c'est que les mots deviennent des confidentiels comme ces arbres, plantés autour de la maison de jardinier achetée près du hameau d'Aulnay, évoqués par le mémorialiste du souvenir pour qui la prose révèle sans cesse son « ambition poétique »<sup>536</sup>, celle des « paysages accordés au cœur »<sup>537</sup>.

« Je suis attaché à mes arbres ; je leur ai adressé des élégies, des sonnets, des odes. Il n'y a pas un seul d'entre eux que je n'aie soigné de mes propres mains, que je n'aie délivré du ver attaché à sa

---

de l'autocorrection, familiarité et naturel, prise en compte du détail, mises en scène de l'acte de l'écriture et fréquentes adresses au lecteur. », *Ibid.*, pp. 36-37.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 35. Toujours sur cette spontanéité et sur la re-création de l'espace qu'opère l'écrit, Philippe Antoine note : « il faut supposer plutôt que le moment de l'écriture est (plus ou moins) postérieur à l'expérience. Si ce différé est gommé par un texte qui donne l'impression du direct c'est que l'auteur revit sa promenade à l'instant où il la met en mots : il construit un paysage qui est totalement sien et pourtant redevable aux traces que les lieux ont laissées dans la mémoire.

Que nous apprend cette page ? Qu'il est difficile, tout d'abord de distinguer nettement intime et extime et que le texte se donne à lire comme une négociation sans cesse recommencée entre le monde et le moi, compte tenu des mots. Une telle écriture est placée sous le signe de la transparence : rien ne fait obstacle ou écran entre le promeneur et son paysage et le verbe lui-même paraît ne pas être distinct du sujet qui le profère ni des lieux qu'il évoque. Il reste à prolonger quelque peu l'enquête et à voir surtout comment un tel tour de prestidigitation est possible, car le lecteur actuel ne se laisse pas si facilement abuser par cette fable qui fait croire à une équivalence entre la chose, le moi et le signe. » *Ibid.*, p. 35.

Partant de l'idée que le texte met à distance le monde Philippe Antoine observe : « Toute représentation un tant soit peu élaborée du paysage dresse par ailleurs une sorte d'écran entre le réel et le lecteur car l'exhibition des talents de l'écrivain fait fatalement passer au second plan les objets mondains : quand la topographie devient tableau, voire *ekphrasis*, c'est à la littérarité que nous sommes sensibles, et non pas à la littéralité. » *Ibid.*, p. 36.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>536</sup> Jean Mourot, *Le génie d'un style, op. cit.*, p. 86.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 88. Jean Mourot n'est pas le seul qui s'attarde sur le « style poétique » des *Mémoires d'outre-tombe*. Marie Blain-Pinel qualifie la « prose poétique » des *Mémoires* par ce qu'elle identifie comme « l'expression d'une élévation de la pensée vers le sublime » (p. 65), vers « un idéal de fusion » (p. 66), élévation poétique qui s'apparente parfois à « une quête de transcendance » (p. 70). Marie Blain-Pinel, « Réflexion autour des « poèmes en prose » dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* », in *Chateaubriand. La Fabrique du texte, op. cit.*, pp. 65-70. « Méditations et images qui entraînent confusion et imperfection s'opposent donc à la précision de la démarche analytique pouvant atteindre, sinon la perfection, du moins la clarté, l'appréhension complète du propos. La poésie se définit donc pour Chateaubriand dans une marge de débordement, liée au descriptif. Le texte narratif ou analytique ne suffit pas à cerner ce que peut évoquer la poésie et, d'autre part, cette marge inexprimée demeure sensible et déborde le texte dans le pouvoir de suggestion, dans la résonance où peuvent se perdre, aussi bien et peut-être différemment, l'auteur et le lecteur. La fusion prose/poésie s'opère ainsi lorsque la prose s'avère impuissante à exprimer une pensée, ou une sensation, trop subtile, qui devient méditation et ouvre alors le recours à l'image pour la sous-tendre. » *Ibid.*, p. 65.

racine, de la chenille collée à sa feuille ; je les connais tous par leurs noms, comme mes enfants ; c'est ma famille, je n'en ai pas d'autre, j'espère mourir au milieu d'elle. »<sup>538</sup>

Interprétant l'influence de la poésie de Chateaubriand et des romans rustiques de George Sand sur l'auteur roumaine, Maria Brăescu s'arrête au terme consacré par Frédéric Amiel de la nature comme « un état d'âme ».<sup>539</sup> Par ailleurs, nombreux sont les critiques qui insistent sur les repères romantiques à déceler dans l'écriture de la Princesse. Prenons comme point de départ ses paroles mêmes dans une lettre à l'abbé Mugnier du 21 juin 1912 :

« Lamartine est 'démodé' chez mes contemporains, je le sais, mais certaines modes du cœur ne passent pas, et mon père m'avait fait suivre celle-ci quand j'étais son enfant docile. »<sup>540</sup>

Reste à observer que, bien que l'inspiration romantique ait façonnée l'art de Marthe Bibesco, son empreinte n'est pas à rechercher dans la technique du « paysage affectif ». Ses évocations descriptives naissent d'une contemplation sans médiation, d'une rencontre directe avec les charmes de la nature, filtrés par sa sensibilité poétique. C'est uniquement dans ce sens que la nature est « un état d'âme », non pas comme une construction essentiellement imaginaire visant la projection du Je dans un cadre (car pour la lyrique romantique la nature s'affirme prioritairement par sa fonction de cadre). La nature n'est pas un cadre, elle est une altérité, pour l'enregistrement de laquelle l'écrivain assume une fonction de témoin, fonction et mission caractérisant celle « qui ne veut que voir et entendre, pour transcrire. »<sup>541</sup>

L'héritage romantique, et tout particulièrement celui de Chateaubriand, se retrouve dans cette exaltation du Je devant le paysage qui se laisse interpréter comme un sentiment quasi-religieux face à une œuvre qui dépasse l'humain. L'idée selon laquelle l'humain fait partie d'une logique de l'univers qui lui assigne une destinée, et donc une mission, permet d'intégrer la conception de Marthe Bibesco du Je dans la logique d'un universalisme et d'un goût de l'histoire qui rappellent Chateaubriand. Le témoignage de l'écrivain roumain recueilli par Georges R.-Manue en apporte un témoignage exemplaire.

« [G. R.-Manue :] – Cette influence profonde de Chateaubriand mémorialiste, vos derniers livres en portent la trace. *Catherine-Paris, Les quatre portraits* ont le ton des Mémoires. Le roman n'est là, pour le premier, que par un souci de mesure, de discrétion, mais le jugement, la confiance qui va plus profond, et jusqu'à ce sens de l'histoire qui sait dessiner les plans et les relier à travers le temps et les pays, c'est le legs de Chateaubriand.

---

<sup>538</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., tome I, première partie, livre premier, chapitre 1, p. 6.

<sup>539</sup> Maria Brăescu, op. cit., p. 60.

<sup>540</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié I*, p. 267.

<sup>541</sup> Princesse Bibesco, « *Pourquoi j'écris ?...* », op. cit., p. 87.

[Princesse Bibesco :] – Cela, et rien de plus, parce que le René romantique ne m'est rien. Mon père m'a accoutumée à considérer les choses sous l'angle de Corneille. Et je crois qu'on a raison de dire que les garçons sont les fils de leur mère et les filles, filles de leur père. Un sentiment héroïque de la vie, c'était, je crois, le grand ressort de mon père. Je l'ai donné, ce ressort, à mes héroïnes préférées. »<sup>542</sup>

Puisque tout voyage<sup>543</sup> dans l'espace est aussi un voyage dans le temps, la composante historique assure le lien entre le présent de l'écriture, le passé de l'inspiration/des sources et l'avenir du devoir artistique. C'est pour cette vision du sens du Moi poétique comme instance à intégrer dans une conception globale, universelle du rôle de l'œuvre d'art et de l'écrivain que Marthe Bibesco reste redevable à son maître, Chateaubriand, et à la pensée romantique. « Notre famille a été nourrie de lettres françaises »<sup>544</sup>, se rappelle Marthe Bibesco évoquant le souvenir de son institutrice française et du moment décisif où, à l'âge de onze ans, elle fait la découverte parmi les livres de sa tante – « la tante au joli nez »<sup>545</sup> – des *Mémoires d'outre-tombe*, œuvre qui lui inspire un véritable « culte pour Chateaubriand »<sup>546</sup> et le besoin de garder un journal « pour conserver, pour moi seule, le souvenir des gens et des instants préférés »<sup>547</sup>. C'est ainsi que la Princesse commença par cultiver un « sentiment héroïque de la vie »<sup>548</sup> qu'elle invoque pour caractériser son écriture. Ce syntagme prend sens lorsque nous revisitons le travail sur le temps qu'opère le « paysagiste-géographe-cosmographe »<sup>549</sup> des *Mémoires* à travers sa réécriture de l'histoire. Le travail du mémorialiste traduit l'ambition d'un espace-temps sans limites. L'historien est aussi l'autobiographe qui s'affirme par son double statut, d'« acteur éphémère » et de « témoin », le seul apte à enregistrer « la vitesse du temps historique, lent et artiste dans les siècles anciens, précipité et ravageur dans l'ère moderne. Théologien du cœur, il ne manque pas de faire deviner, au point de fuite des temps et des espaces qu'il traverse et représente, la transcendance active d'un Dieu éternel, indéchiffrable et caché. »<sup>550</sup>

« Notre existence est d'une telle fuite, que si nous n'écrivons pas le soir l'événement du matin, le travail nous encombre et nous n'avons plus le temps de le mettre à jour. Cela ne nous empêche pas

---

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 27. Nous soulignons.

<sup>543</sup> « Voyager en Angleterre, c'est rêver sur Chateaubriand », notait la Princesse dans *La Vie d'une amitié I*, p. 135.

<sup>544</sup> Princesse Bibesco, « Pourquoi j'écris ?... », *op. cit.*, p. 23.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>546</sup> « Je portais son deuil, le jour de sa mort », se souvient la Princesse. *Ibid.*, p. 26.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>549</sup> Marc Fumaroli, *Chateaubriand. Poésie et terreur*, *op.cit.*, p. 39.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 39.



de gaspiller nos années, de jeter au vent ces heures qui sont pour l'homme les semences de l'éternité. »<sup>551</sup>

Jean Mourot s'attarde lui aussi sur la soif de l'infini qui caractérise l'univers chateaubrianesque pour y déceler « un système particulier de relations entre les choses » qui « révèle un besoin de situer les objets, faits, idées, sentiments, dans une immensité »<sup>552</sup>. Ce n'est pas la grandeur du monde qui captive Chateaubriand, explique Mourot, mais « l'absence de limites »<sup>553</sup>. Illimité et indéfini, le temps du mémorialiste construit sa propre durée, qui est celle d'une écriture sous le sceptre de la mémoire, un univers de l'anachronisme où, comme l'observe André Vial, la conscience créatrice « brouille la durée »<sup>554</sup> par les jeux constants des réminiscences, des souvenirs qui réaménagent les faits historiques. L'histoire devient alors le présent infini et instable d'un Je qui ne cesse de le réinventer en se réinventant soi-même comme aboutissement d'un processus à résumer en deux termes, « transformation » et « changement »<sup>555</sup>. Nous reprenons ici pour la beauté de l'argumentation un passage d'André Vial qui illustre au mieux le mécanisme de la mémoire chateaubrianesque et la hantise du néant qui lui est consubstantielle :

« [...] le présent qui profère ce *je* dans lequel le moi s'appréhende et s'énonce, n'est que « fuite » incessante, et en outre ne se définit dans son inconsistance, ou dans son « inconstance », que par rapport à ce qui a cessé d'être un présent, serait-ce depuis la seconde qui le précède à l'horloge banale, à ce qui *n'est plus*, à ce qui a *passé*, à ce qui *est le passé*. Le présent est une fiction qui n'existe que dans une relation à l'absence, à ce qui a cessé d'être, au « ne plus », au non-être. [...] Être consiste donc dans une disposition, dans une détermination de l'esprit. Être n'est rien que *la conscience d'être*. Et la conscience d'être est *conscience d'avoir été, d'avoir cessé d'être*, indéfiniment, au gré de « moments successifs ». Conscience d'avoir été est *souvenir d'avoir été déjà*. Souvenir d'avoir été déjà est *souvenir d'avoir été autre* qu'on n'est dans le moment présent, qui, le temps de le dire, le temps de le penser, n'est plus le présent. Être ? Jeu des miroirs du temps qui vont se multipliant sans cesse.

L'être et le néant. L'être qui n'est qu'un fait de conscience, une représentation de l'esprit, ne reçoit sa détermination que de son contraire, alpha et oméga, vérité première et dernière de toute chose, le

---

<sup>551</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., tome I, livre quatrième, chapitre 12, p. 143.

<sup>552</sup> Jean Mourot, *Le génie d'un style*, op. cit., p. 180.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 180. « Il est de son génie de ramener le monde extérieur et le monde intérieur à la même image dynamique et informe de l'infini et du vide. » *Ibid.*, p. 182.

<sup>554</sup> André Vial, *La dialectique de Chateaubriand*. « Transformation » et « changement » dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1978, p. 13.

<sup>555</sup> Analysant le sens de ces deux termes-clé dans les *Mémoires d'outre-tombe*, André Vial définit le concept de la « transformation » comme une métamorphose, une « évolution qui, dans le même, fait apparaître l'autre, dans l'ancien, le nouveau » (*Ibid.*, p. 16), alors que le « changement » serait « l'état nouveau auquel aboutit le procès temporel, le terme d'une « transformation » ». *Ibid.*, p. 17.

néant. Être, et se souvenir : cette représentation de l'esprit est, n'est qu'un produit de l'activité de la mémoire. »<sup>556</sup>

Seul outil pour lutter contre le présent nivelant et anéantissant, la mémoire s'avère la capacité humaine apte à créer, avec la complicité de l'imagination, un passé. La critique s'est penchée avec intérêt sur les questionnements relatifs au mécanisme de la mémoire chez Chateaubriand, plaçant souvent la discussions dans une parallèle avec le grade maître de la mémoire involontaire ou affective, Marcel Proust. Nous signalons ici l'argumentation de Merete Grevlund qui réfute la thèse de J.-A. Bédé<sup>557</sup> concernant la parenté entre les deux écrivains au sens d'un même emploi de la mémoire affective : l'exemple le plus invoqué reste la reprise du fameux passage sur le sifflement de la grive du parc de Montboissier<sup>558</sup>, expérience semblable à celle de la madeleine, moment reproduit par Proust dans sa *Recherche*<sup>559</sup>. M. Grevlund résume le fonctionnement de la mémoire involontaire grâce à laquelle « ces correspondances entre passé et présent, se rejoignent dans une parfaite identité sensible », identité qui, pouvant « se dérober aux contingences de la durée traditionnelle et confondre dans la sensation actuelle passé et présent », entraîne un « phénomène de télescopage » dont la particularité réside en ce que les « catégories temporelles en sont comme annulées. »<sup>560</sup> Si l'on assigne à la mémoire affective le pouvoir de faire revivre le passé, il faut pourtant remarquer, avec M. Grevlund, que la séquence remémorative n'aboutit pas à la même finalité : la « joie » qu'inspire le souvenir proustien ne trouve pas de correspondant chez Chateaubriand sinon « la tristesse [...] [qui] vient des choses appréciées et jugées »<sup>561</sup>, le spleen de « la révélation instantanée et vertigineuse du temps insurmontable qui sépare autrefois d'aujourd'hui »<sup>562</sup>. A. Vial note lui aussi l'emploi différent de la mémoire involontaire, comme 'commencement' chez Proust et 'finalité' chez Chateaubriand, ajoutant que pour le dernier, du

---

<sup>556</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>557</sup> J.-A. Bédé, « Chateaubriand et Marcel Proust », dans *Modern Language Notes*, juin 1934, pp. 353-360, cité par Merete Grevlund, *Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, *op. cit.*, p. 200. Voir surtout les pages 200-207.

<sup>558</sup> « Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. A l'instant, ce son magnifique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel ; j'oubliais les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive. Quand je l'écoutais alors, j'étais triste de même qu'aujourd'hui ; mais cette première tristesse était celle qui naît d'un désir vague de bonheur, lorsqu'on est sans expérience ; la tristesse que j'éprouve actuellement vient de la connaissance des choses appréciées et jugées. » Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, livre troisième, p. 76.

<sup>559</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, tome III, p. 919.

<sup>560</sup> Merete Grevlund, *op. cit.*, p. 200.

<sup>561</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, livre troisième, p. 76.

<sup>562</sup> Merete Grevlund, *op. cit.*, p. 202.

« souvenir sollicité » à la « réminiscence spontanée », l'œuvre de la mémoire n'est pas « une victoire sur le néant »<sup>563</sup> mais un travail accompli « pour mieux désespérer le cœur, pour le mieux convaincre qu'ils [les instants passés] ont bien cessé d'être, et avec eux l'enfant ou l'homme qui les vécut ».<sup>564</sup>

« Une chose m'humilie : la mémoire est souvent la qualité de la sottise ; elle appartient généralement aux esprits lourds, qu'elle rend plus pesants par le bagage dont elle les surcharge. Et néanmoins, sans la mémoire, que serions-nous ? Nous oublierions nos amitiés, nos amours, nos plaisirs, nos affaires ; le génie ne pourrait rassembler ses idées ; le cœur le plus affectueux perdrait sa tendresse, s'il ne s'en souvenait plus ; notre existence se réduirait aux moments successifs d'un présent qui s'écoule sans cesse ; il n'y aurait plus de passé. O misère de nous ! notre vie est si vaine qu'elle n'est qu'un reflet de notre mémoire. »<sup>565</sup>

Chez Proust la mémoire crée un 'pont' entre le présent et le passé, réalisant une « mise en possession de sa vie »<sup>566</sup>, alors que dans le cas de Chateaubriand elle ne sert qu'à faire valoir une fois de plus la 'distance' insurmontable et grandissante entre les époques, aboutissant donc à ce que Georges Poulet désigne comme une « dépossession »<sup>567</sup>. La mémoire comme supplice de la fuite, comme « creux de l'existence » remplit selon Jean-Pierre Richard une fonction particulière, notamment « non plus de nous redonner un temps perdu, mais de nous montrer le temps en train de se perdre, de nous révéler le temps comme sa propre perte ».<sup>568</sup> La mémoire chateaubriandesque s'avère donc une formule poétique de l'absence, de ce « néant indéfiniment démultiplié »<sup>569</sup> qui hante l'écrivain.

« Si, d'après cette trop longue description [du château de Combourg et de ses environs], un peintre prenait son crayon, produirait-il une esquisse ressemblant au château ? Je ne le crois pas ; et cependant ma mémoire voit l'objet comme s'il était sous mes yeux ; telle est dans les choses

---

<sup>563</sup> André Vial, *Chateaubriand et le Temps Perdu*, *op. cit.*, 1963, p. 63.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>565</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, partie première, livre deuxième, chapitre 1, pp. 49-50.

<sup>566</sup> Merete Grevlund, *op. cit.*, p. 202.

<sup>567</sup> « Cette possession momentanée finit par aboutir à une dépossession ; au sentiment d'une perte renouvelée, d'une séparation consommée. Une distance infinie sépare de nouveau le présent du passé. Entre les deux reparaît une sorte de durée morte, temps négatif composé de destructions et d'absences, l'existence accomplie. « Je sais mes ruines », dit Chateaubriand. Se souvenir, alors, ce n'est plus abolir l'intervalle, unir le présent à l'existence retrouvée ; c'est au contraire, prendre la conscience la plus aiguë de cet intervalle... » Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, 1949, t. I, p. XXXIV, cité par M. Grevlund, *op. cit.*, p. 203.

<sup>568</sup> Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 109. Jean-Pierre Richard exemplifie cette thématique liée à la mémoire et au néant à travers le motif des ruines identifiant dans le mécanisme des sauts temporels une structure en « écho » (voir aussi Jean Mourot, *op. cit.*, p. 129) où chaque instant passé évoqué renvoie à un autre moment passé. *Ibid.*, p. 109. La plénitude, bien qu'illusoire, de l'instant ne peut se révéler que dans le souvenir, sans pour autant pouvoir faire oublier que le Je reste une « nature souffrante », « un être en proie au mal des lointains, une conscience toujours jetée au-delà d'elle-même, donc incapable de coller à l'immédiat. » *Ibid.*, p. 37.

matérielles l'impuissance de la parole et la puissance du souvenir ! En commençant à parler de Combourg, je chante les premiers complets d'une complainte qui ne charmera que moi [...]».<sup>570</sup>

Lorsque Chateaubriand reconnaît, derrière son charme triste, « la puissance du souvenir » nous avons là une belle illustration de ce que M. Grevlund dénote comme la véritable « parenté spirituelle »<sup>571</sup> entre l'écrivain des *Mémoires* et Proust qui est celle d'un projet esthétique où la recherche du temps est fondamentalement une recherche de l'art. Et puisque Proust retrouve chez Chateaubriand (tout comme chez Nerval et Baudelaire) la validation de son hypothèse concernant l'acte créateur<sup>572</sup>, la mémoire s'offre à jamais comme l'instrument poétique capable d'arrêter le temps<sup>573</sup>. On a par ailleurs observé que Chateaubriand ne s'arrête pas à la simple thématique de la *vanitas* et de la fragilité humaine face au temps, mais qu'il est facile de repérer dans les *Mémoires* deux « modalités »<sup>574</sup> temporelles modernes : l'une portant sur une « mémoire individuelle », révélatrice de la conscience intime du temps et sujette à la remémoration privée, l'autre sur une « mémoire collective », témoignant de la conscience historique et manifestée à travers la commémoration publique.<sup>575</sup> Les deux strates fusionnent<sup>576</sup> constamment à l'intérieur de la formule chateaubrianesque de la mémoire, où le travail sur les souvenirs acquiert la valeur symbolique d'un « acte de sépulture »<sup>577</sup>, où le discours autobiographique dispute à l'oubli la reconnaissance des êtres morts.<sup>578</sup> Face à l'inévitable effacement, il ne reste que le travail de la mémoire devenue acte de langage, à la

---

<sup>570</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, partie première, livre premier, chapitre 7, p. 46.

<sup>571</sup> Merete Grevlund, *op. cit.*, p. 204.

<sup>572</sup> Selon Grevlund, Proust recherche et analyse les réminiscences dans les *Mémoires d'outre-tombe* afin de vérifier s'il serait possible et utile d'« établir un lien de cause à effet entre la reviviscence d'états d'âme anciens et l'acte créateur ». *Ibid.*, p. 205. Sa poursuite esthétique ne tardera pas à lui fournir, dans la mémoire affective, un instrument poétique donnant accès à « une nouvelle connaissance du réel ». *Ibid.*, p. 207.

<sup>573</sup> « [...] ils ont su se faire du temps un complice en faisant de la dégradation temporelle la matière d'une esthétique nouvelle de sorte que la création achevée se présente comme l'image même du temps perdu, retrouvé et recréé. » *Ibid.*, p. 207.

<sup>574</sup> Voir l'article de Francesco Orlando, « Temps de l'histoire, espace des images », *op. cit.*, p. 110.

<sup>575</sup> « Mémoire individuelle et mémoire collective ont un visage commun, et Chateaubriand condense dans sa propre personne l'histoire de son temps. [...] La position du mémorialiste se définit par rapport à une possession en propre du souvenir, de ses souvenirs. Mais Chateaubriand introduit une certaine distance entre les événements racontés et sa propre participation aux choses du monde. La quête du souvenir aboutit à la représentation de soi-même comme un autre. » Gábor Csíky, *op. cit.*, p. 222. Voir aussi pages 220-223.

<sup>576</sup> Marc Fumaroli note lui aussi comme caractéristique pour les *Mémoires* le va-et-vient permanent entre « le temps intime qui dévore le moi et le temps historique qui défait les communautés politiques », in *Chateaubriand. Poésie et terreur*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>577</sup> Gábor Csíky, *op. cit.*, p. 220.

<sup>578</sup> « Parmi les pièces authentiques qui me servent de guide, je trouve les actes de décès de mes parents. Ces actes marquent aussi d'une façon particulière le *décès du siècle*, je les consigne ici comme une page d'histoire. » Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, livre quatrième, chapitre 5, p. 118. Ici l'histoire intime (la mort du père) et l'histoire collective (la mort du roi Frédéric II, en 1786) coïncident grâce au processus créateur de la mémoire.

fois intime et publique, tourné vers le passé et interpellant l'avenir, expression de l'unité du temps perdu et du temps retrouvé.

« Tout passe, mais la sensation la plus fugitive, à la faveur du souvenir où elle se fixe et de l'art qui la transfigure, prend une valeur absolue. »<sup>579</sup>

A la parution du *Perroquet Vert*, Ramon Fernandez reconnaît, à côté d'« un joli conte de fée » (l'histoire de l'oiseau), le sens de l'histoire dans « un air de légende et de fatalité grecque qui compense les traits un peu effacés des individus », auquel s'ajoute des « effets de mémoire et d'imagination », « des rappels et des combinaisons magiques qui se jouent du réalisme sans avoir l'air de le trahir », mais aussi « une bien fine peinture de certains milieux cosmopolites ». <sup>580</sup> Le sens de l'histoire naît aussi de la passion de l'auteur roumaine pour les écrits de l'Antiquité. Revisiter les sources antiques fut d'ailleurs l'une des ambitions premières du modernisme. Inspirée une fois de plus par la parole de l'abbé Mugnier, à une époque où de sombres questionnements sur le sens de sa jeune vie hantaient la Princesse au point de lui faire sentir le bord du précipice<sup>581</sup>, Marthe Bibesco choisit de suivre la voie du retour vers la mythologie grecque : « les Évangiles furent écrits en grec »<sup>582</sup> – lui avait dit l'abbé. Elle va trouver les « sources » recherchées dans les épîtres manuscrites, conservés dans *l'Épistolair grec*, à la Bibliothèque nationale de France, à Paris, dans ce patrimoine spirituel composé de « toutes les lettres écrites par mes ascendants directs » qui donnent un sens à son écriture : « d'où je venais, où j'allais et pourquoi je devais dire ce qui en était ». <sup>583</sup>

De la légende mythologique ou biblique à l'écriture de ses contemporains (tel Claudel, Valéry, Gide, ou bien Anatole France qui vivait encore) Marthe Bibesco pose les bases de son art pendant cette période de l'entre-deux-guerres, un moment très faste pour les arts où l'esprit du renouveau revisite le passé. La Princesse compare cette effervescence des arts comme elle le note aux arbres qui poussent parfumant l'air par « la diversité des essences »<sup>584</sup>. Une de ces essences embaume tout particulièrement, il s'agit de Marcel Proust, au contact duquel (plus précisément à travers ses lettres), Marthe Bibesco décide de faire de sa passion pour l'écriture

---

<sup>579</sup> Pierre Clarac, *A la recherche de Chateaubriand*, op. cit., p. 13.

<sup>580</sup> Ramon Fernandez, « Le Perroquet vert, par la princesse Bibesco », in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, No. 132, 1<sup>er</sup> septembre, 1924, p. 377.

<sup>581</sup> Nous faisons allusion aux idées suicidaires dont la Princesse avoue avoir été victime dans sa jeunesse, hantises guéries grâce à l'assistance spirituelle de l'abbé Mugnier et à son écriture. Voir *La Vie d'une amitié II*, pp. 49-50.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 32.

un métier, « de consacrer le meilleur de ma vie à écrire.»<sup>585</sup> La Princesse revendique souvent sa « parenté sentimentale »<sup>586</sup> avec Proust qu'elle avait rencontré par l'intermédiaire de ses cousins, les frères Bibesco, Antoine et Emmanuel – le « grand mystique de l'amitié », qui lui fait connaître l'élite littéraire parisienne : André Gide, Tristan Bernard, Jacques-Émile Blanche, Jacques Copeau, Léon Blum, Henri Bernstein...<sup>587</sup> –, des amis proches de cet « étrange homme, Marcel Proust, que je rangeais de par sa barbe noire dans la catégorie des « Tristan » et dont je ne sus rien d'abord, sinon qu'il avait, comme Emmanuel, la passion des églises du XIIIe siècle, mais empêchée par une maladie étrange qui lui ôtait le bonheur de voir le jour. »<sup>588</sup> Dans l'univers qui « avait Paris pour planète et l'art pour soleil »<sup>589</sup>, la lettre de Proust félicitant la Princesse pour son premier livre, *Les Huit Paradis*, est particulièrement appréciée par Marthe Bibesco qui, à ses débuts littéraires, entend suivre notamment la critique constructive du génie proustien :

« Il y avait des flatteries – ces flatteries dont il avait le privilège, qui n'étaient qu'une manifestation de l'excès de gentillesse – et des critiques fermes, auxquelles je fus sensible. Elles étaient si justes !

Je lui donnai raison de me mettre en garde contre tout ce qui pouvait être ou seulement paraître en moi le reflet d'Anna de Noailles.

J'admirais ma cousine [...]. Mais il fallait éviter le péril, à ma source, de devenir son affluent. »<sup>590</sup>

Dans le même registre, il ne faut évidemment pas négliger la forte influence des lettres classiques qui s'affirme dans l'art de Marthe Bibesco non pas uniquement par la pureté de son style (sur lequel nous allons revenir plus loin), mais aussi par le sens de la mesure et, plus particulièrement par cette prise de distance grâce à une dimension ironique qui empêche le récit de couler vers dans le pathétique. Quant à ce nécessaire détachement, « la confiance est indispensable », observe la Princesse, mais il faut aussi « un peu de rire » pour que celle-ci ne devienne pas vanité.<sup>591</sup> « – J'ai le goût de la mesure. »<sup>592</sup>, écrit-elle de son art. Entre la maîtrise d'un langage propre à la conversation et la qualité picturale de ses tableaux, l'écriture de la Princesse incorpore le sens de l'élégance classique à une vision moderne, regorgeant de fraîcheur et de vie. Son style réussit à métamorphoser sans fossiliser. Dans une chronique sur

---

<sup>585</sup> Princesse Bibesco, « *Pourquoi j'écris ?...* », *op. cit.*, p. 48.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>587</sup> Princesse Bibesco, *Au bal avec Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>588</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>589</sup> Princesse Bibesco, « *Pourquoi j'écris ?...* », *op. cit.*, p. 66.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>591</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 32.

<sup>592</sup> Princesse Bibesco, « *Pourquoi j'écris ?...* », *op. cit.*, p. 62.

la description charmeuse de l'Égypte à travers le regard de Marthe Bibesco, J. d'Argency s'extasie devant la force suggestive de cette écriture qui donne envie de voyager :

« C'est une Égypte vivante, moderne, attirante qu'elle nous montre et qu'on est heureux de parcourir en sa compagnie. Des remarques amusantes ; des réparties spirituelles ; des descriptions somptueuses ; des évocations ironiques. »<sup>593</sup>

Nous adhérons à la remarque de G. R.-Manue dans son recueil sur la Princesse pour décrire l'art des *Quatre Portraits* mais qui est valable pour l'écriture de Marthe Bibesco dans son ensemble :

« Les livres de femmes ne nous ont guère accoutumés à cette fermeté, à ce sens de l'histoire et à cette égalité du ton qui est celui de la conversation, pour tout dire, à tant d'équilibre ! »<sup>594</sup>

Renouant l'ancien et le nouveau, le sens de l'équilibre naît aussi d'une certaine harmonie recherchée par l'expression poétique, une harmonie des sens et des arts, d'« une rare alliance entre la profondeur de l'émotion et la sobriété de son expression » y rajoutant « une intuition féminine » et « un art spontanément raffiné »<sup>595</sup>. En ce sens nous revenons à l'esprit les paroles d'une élégance élogieuse que Marcel Proust lui avait rédigées dans une lettre suite à la lecture des *Huit Paradis*.

« Vous êtes un écrivain parfait, Princesse, et ce n'est pas peu dire quand comme vous on entend par écrivain tant d'artistes unis, un écrivain, un parfumeur, un décorateur, un musicien, un sculpteur, un poète. »<sup>596</sup>

Dans le même registre des harmonies artistiques auxquelles fut sensible Proust, E. A. qualifie *Isvor* d'« un des livres les plus captivants qui aient paru depuis longtemps, et un des plus nouveaux », et avoue y avoir découvert « toute la trame d'une âme populaire riche et secrète » si bien rendue par « le poète », « le peintre », « le créateur » qu'est Marthe Bibesco :

« Et rien n'est plus émouvant que précisément l'union, l'amalgame étrange, d'une rare saveur, entre ces deux âmes si différentes, celle de l'artiste, très fine et vaste, mais consciente d'elle-même et de ses richesses innées et acquises, et l'autre, la grande âme qui s'ignore, l'âme populaire, spontanée, aussi riche, mais riche en trésors uniquement innés, sans rien d'acquis, âme ingénue et nue dans sa vérité première et dans son antique jeunesse. On les saisit, toutes les deux, dans ce livre, on les surprend sur le vif, face à face ou dans leur corps à corps, cherchant à se pénétrer l'une l'autre, à

---

<sup>593</sup> J. d'Argency, « Jour d'Égypte, par Mme la Princesse Bibesco », in *La Revue Mondiale*, 1<sup>er</sup> octobre 1929.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>595</sup> René Lalou, « *Quatre portraits*, par la Princesse Bibesco », in *La Revue des Vivants*, février 1930.

<sup>596</sup> Marcel Proust, « Lettres à la Princesse Bibesco », in *Correspondance générale de Marcel Proust* 5, Paris, Plon, 1935, p. 138.

s'en imbiber, à se vaincre : c'est une mêlée d'une humanité qui fait vibrer les cordes les plus profondes de notre cœur. »<sup>597</sup>

Classique et moderne s'avère être aussi le récit du *Perroquet Vert*, composition originale de « présentation savante » (signe d'un « écrivain de race », qui s'avère « avant tout soucieuse d'écrire »<sup>598</sup>) et de « poésie discrète et juste », d'une harmonie entre l'image et le rythme des mots, de « la grâce grammaticale de l'âge classique français », et des « images proustiennes qui combinent les valeurs de l'analyse et du portrait »<sup>599</sup>, d'une qualité du portrait qui serait celle d'une héroïne qui ne se résume pas à la « passion qu'elle reflète sans nous éblouir »<sup>600</sup>, de distance ironique d'un Je qui s'efface.

« Nous voyons l'héroïne assister à son propre drame, très tendre et très froide, comme si, grâce à la lenteur de ses réactions, l'émotion actuelle ne la touchait qu'en qualité de souvenir, oui, comme si elle était la mémoire de l'expérience vécue au moment même où elle la vit. »<sup>601</sup>

### **L'ironie, le fragmentaire et l'imaginaire**

L'ironie est en effet un outil primordial dans les récits de Marthe Bibesco. Chez un Chateaubriand, elle est partie intégrante d'une stratégie poétique qui vise à doubler le Moi « anxieux »<sup>602</sup> d'un Moi « ironique », mettant en avant un principe décrit par Fumaroli comme « le principe d'une ironie poétique généralisée qui n'épargne ni l'auteur, ni le monde fuyant qu'il sait ne pas pouvoir habiter, mais qui les sauve et les transporte sous un autre soleil »<sup>603</sup>. Dans les œuvres de la Princesse, pour débattre sur la question de l'intégration du sujet dans un milieu réticent, l'ironie sert à dessiner les contours des rapports du Je avec autrui. Un élément vestimentaire banal tel un « chapeau » peut être exploité d'une manière très expressive pour résumer la dynamique des rapports entre les classes sociales. La princesse d'Isvor se décrit donc comme porteuse d'un « chapeau » dans un pays où les femmes portent des voiles, mouchoirs ou châles. Son chapeau devient ainsi un signe distinctif qui révèle une double portée : une marque de distance, car le porter équivaut à affirmer sa différence, et une marque d'honnêteté et de franchise, car changer ce chapeau pour un autre

---

<sup>597</sup> E. A., « *Isvor, le pays des saules* » par la princesse Bibesco », *op. cit.*, p. 249.

<sup>598</sup> Ramon Fernandez, « *Le Perroquet vert*, par la princesse Bibesco », in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, No. 132, 1<sup>er</sup> septembre, 1924, p. 377. La méthode de la Princesse serait celle d'épuiser une idée/une image, préférant aux grandes scènes dramatiques « un texte étroit avec une grande marge pour l'ornementation, la réflexion et la songerie », *Ibid.*, p. 377.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>602</sup> Pour le Moi des *Mémoires*, cette anxiété est synonyme de la « conscience ravageuse de sa propre mortalité et de la fugacité de toutes choses. » Marc Fumaroli, *Chateaubriand. Poésie et terreur*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 45.



serait un geste inutile qui ne tromperait personne. Savoir garder son costume signifie, dans le discours de la princesse, qu'il faut dénoncer l'hypocrisie. Si l'apparence ne reflète pas la substance, le risque de sombrer dans le ridicule est grand :

« Mon chapeau ! J'y pense : je suis le seul être féminin, à vingt lieues à la ronde, qui porte un chapeau. [...] Toutes les autres femmes de la contrée mettent sur leurs cheveux un voile, un châle ou un mouchoir. Dans ces conditions ma coiffure prend l'importance d'un emblème, comme le chapeau de cardinal, comme l'espèce de toque qui accompagnait, à l'origine, les couronnes. C'est un signe distinctif, j'en pourrais marquer mon papier à lettres. [...]

Vaudrait-il mieux porter le costume national, c'est-à-dire se vêtir en villageoise ? Je ne crois pas. Le peuple n'est jamais trompé par les déguisements. Il y a de la cruauté à s'habiller en pauvre quand on est riche, et les fausses paysannes qu'on voit dans les fêtes de nos préfectures m'ont toujours paru faire injure aux vraies.

Les gens d'ici sont bien trop fins pour croire aux loups déguisés en moutons, voire en bergers, gardiens de ces troupeaux.

Il faut savoir prendre ses responsabilités de classe et garder son costume.

Tolstoï s'habillait comme un laboureur, mais ses filles jouaient au tennis, au lieu de cultiver le champ familial, et la vue de leurs robes blanches sous les ombrages d'Iasnaïa-Poliana suffisait à détruire l'illusion paternelle.

Je me dis qu'après avoir beaucoup souffert et causé de grandes souffrances, Tolstoï, en mourant, ne fut qu'un déserteur de plus dans sa petite gare. »<sup>604</sup>

Le texte problématise constamment l'écart entre le Je et l'Autre animé par cette volonté déjà mentionnée de construire des ponts. Ainsi, la dimension ironique permet de détendre le discours notamment lorsque la distance mise en avant concerne le rapport entre les riches et les pauvres : l'ironie permet de renverser les rôles, de réaliser le nivellement nécessaire lorsque le rapport de force semble déséquilibré. Nous retrouvons donc la vieille domestique, Baba Outza, qui s'apitoie sur les égarements de la princesse, plus précisément sur l'état pitoyable de la princesse qui s'expose toute seule et sans raison apparente aux caprices du temps :

« Qu'une pauvre fille s'en revienne, fouettée par l'averse, du lieu où elle travaille jusqu'au lieu où elle habite, cela, c'est dans l'ordre, et l'ordre, c'est la belle consolation de l'âme. Mais qu'Outza me voie devant ses yeux dans cet état pitoyable où je me suis mise de moi-même, sans devoir, sans nécessité, moi qui suis riche, d'une richesse qu'elle ne peut ni compter, ni mesurer, n'a-t-elle pas raison de me plaindre ?

---

<sup>604</sup> *Isvor, le pays des saules*, pp. 10-11.

Il est vrai que j'ai créé dans son esprit cette confusion, ce désordre : j'excite sa pitié au lieu d'exciter son envie.

De quel droit détruisons-nous la belle image que les pauvres se font de la félicité des riches ? »<sup>605</sup>

Dans un même contexte, un autre fragment inverse les rôles et cette fois c'est la princesse qui avoue son incompréhension envers l'attitude bornée d'une femme du village, Anica de Ione, malade de tuberculose osseuse, et qui ne s'accorde pas de repos, face aux travaux trop fatigants pour son corps si frêle. Dans un mélange de compassion et de révolte, les paroles de l'attachement évitent le pathétique en enveloppant dans une douce ironie le drame :

« Comme toujours, je n'ai rien à répondre. Dans ce pays, où de la plus jeune femme à la plus vieille et du vieillard à l'enfant chacun a réponse à tout, seule, je reste court, et me suis dénommée moi-même 'interloquée' ? J'aimerais lui dire, mais je n'ose pas :

– Reste tranquille. Ne te donne plus aucune peine. Ce que tu as encore à faire n'a pas d'importance... Bientôt, ton ouvrage, tout l'ouvrage du monde se fera sans toi. Repose-toi aujourd'hui, ma douce, ma belle, de peur de mourir sans t'être reposée ! »<sup>606</sup>

Le dialogue avec l'Autre bien qu'il soit un pont, reste aussi un constant rappel de l'écart et la distance ironique s'avère parfois tout aussi salutaire que le silence :

« Je n'ai su que répondre.

Expliquer au régisseur, qui est Juif, mon état sentimental et le lui faire partager, n'est guère possible.

Un mythe païen n'intéresserait pas cet intendant hébraïque. »<sup>607</sup>

L'ironie se montre aussi plus poignante lorsqu'un sentiment de révolte vient habiter la narratrice. Sous la forme de l'ironie se cache alors la souffrance. La souffrance peut prendre le visage de la belle Anica, victime de la jalousie et de la méchanceté d'autrui ; le discours déplore ainsi la petitesse des sentiments humains :

« La pauvre espèce humaine voudrait toujours croître en beauté, mais pour qu'elle y parvienne, il naît hélas ! un trop grand nombre d'hommes laids sur la terre pour un trop petit nombre de femmes jolies. »<sup>608</sup>

Toujours dans le contexte du rapport avec autrui, thématissant les relations hommes-femmes, une séquence du *Perroquet Vert* décrit André, le mari de l'héroïne comme un grand passionné de polo et surtout comme un grand « frappeur de balles » :

« Mon mari m'avait dit une fois, peu de temps après mon mariage :

---

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 45.

– Je sens que toute ma vie j’aurai envie de taper sur quelqu’un. Alors, je tape sur la balle, et quelquefois, je lui donne un nom !

Dix ans je l’ai vu taper à tour de bras, sans lui demander jamais quel nom il donnait à la balle. »<sup>609</sup>

L’ironie n’épargne pas les réflexions sur les croyances, dans le discours de celle qui attribue à religion un poids décisif dans son existence. Ainsi, une « ironie tendre » berce la pensée de la narratrice d’*Isvor* lorsque dans un dialogue avec la vieille Outza, les deux femmes posent des « conditions » à leur Résurrection future. Ici la distance ironique joue aussi sur le sens profond de cette notion, car la Résurrection, qui dans son sens religieux fait référence aux âmes, est prise au pied de la lettre biblique pour évoquer les corps qui espèrent ressusciter ; beauté de l’âme et beauté du corps se confondent dans le jeu du raisonnement :

« – La Résurrection... Tu voudrais donc ressusciter, ma pauvre vieille ?

– Oui, je ressusciterai, dit Outza, mais jeune, droite et belle, pas comme vous me voyez à présent.

Elle a bien raison ! Il ne faut accepter la résurrection de la chair que conditionnellement. Qui donc voudrait revoir ses rides à la lumière de l’éternité ? »<sup>610</sup>

Toujours dans un contexte religieux, l’ironie devient synonyme du désespoir humain qui dans des conditions difficiles oublie le sens du ridicule. Ainsi dans l’épisode décrivant les rituels que les villageois de la terre avide d’eau d’Imoassa imaginent pour faire comprendre à la divinité leur besoin urgent de pluie, l’ironie s’attaque cette fois à cette providence qui se laisse implorer :

« A présent, je vois la sécheresse. Hier, j’ai voyagé sur des nuages de poussière qui me cachaient le sol. [...]

Le dieu qu’il [le diacre]<sup>611</sup> implore est très puissant, terrible, mais un peu bête. Il faut lui montrer ce dont on a besoin pour qu’il comprenne que c’est de l’eau qu’on demande, puisque c’est de l’eau qu’on offre. Avec un ciel aussi sourd que la terre, quel moyen de s’entendre autrement que par signes ? »<sup>612</sup>

L’ironie existe dans la parole même de l’amour. L’ironie signifie l’impossibilité avouée et acceptée dans la parole et dans le geste. L’ironie est cette pause qui sépare dans le discours la parole/le geste de vérité de la parole rêvée/le geste rêvé :

« ‘ Aimez votre prochain comme vous-même... » C’est la parole la plus ironique de l’Évangile, où il y a tant d’ironie cachée. Le Seigneur ne nous dit pas : ‘Aimez votre prochain comme vous aimez votre vieille mère, ou votre frère, ou votre mari, ou votre femme’. Non ! aimez-le ‘comme vous-

---

<sup>609</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 119.

<sup>610</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 89.

<sup>611</sup> Dans cet épisode, le diacre fait un cérémonial pour conjurer la pluie, et pour cela il organise une « table sainte » autour de laquelle le peuple amène des seaux, des cruches, des pots, des verres d’eau. *Ibid.*, p. 230.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 230.

même' ! Il nous demande le maximum tout de suite, le plus, pour obtenir le moins, parce qu'il nous connaît bien, tels que nous sommes...

Aimer les autres comme soi-même ce serait atteindre d'emblée l'état de perfection, après quoi il n'y aurait plus de mal possible. Se confondre avec ce qu'on aime, c'est le secret de l'amour divin dans tous les pays et sous tous les climats. »<sup>613</sup>

Dans le même contexte du récit d'un peuple avide d'eau, un simple évènement banal comme, la visite de la Princesse, prend les allures d'un signe providentiel. L'ironie rejoint l'auto-ironie, car celle qui est supposée être la « *Providence du pays* »<sup>614</sup> n'amène pas le bonheur souhaité. La distance ironique ici est double : sur l'horizontale, entre Je et l'Autre, et sur la verticale, entre les paysans et la divinité. L'ironie réalise aussi un mouvement du particulier vers le général, car le malheur concret et matériel des paysans acquiert une dimension symbolique, permettant de transformer le simple récit d'un fait anodin en un cataclysme majeur dénonçant l'imposture de l'amour. La dimension ironique jongle avec des images évocatrices et avec les symboles bibliques retraçant le passage de la Princesse sur une terre qui, lors de son arrivée, déplorait la sécheresse et, lors de son départ, lui reprochait l'orage :

« Dieu terrible ! On vous avait demandé la pluie et vous donnez aussi la grêle ! A combien de cœurs qui souhaitaient l'amour avez-vous infligé la passion ? [...] »

Le parc est plein d'oiseaux morts, et d'oiseaux infirmes qui se débattent faiblement quand on approche.

Et je quitte Imoassa par un chemin jonché de rameaux verts, mais sans que le peuple crie : 'Hosannah !' »<sup>615</sup>

Dans les rapports avec l'Autre il est très facile de tomber dans le ridicule. Ainsi, la princesse d'Isvor se rend compte que toute action humaine, même un acte de charité, risque d'être mal comprise. Ici le dialogue Je-Autre resitue les bases du concept de charité, tel qu'il apparaît aux yeux des pauvres auxquels elle s'adresse. Après un dialogue avec Tudor le tzigane qui lui reproche de « faire la charité [...] sans connaissance de cause, sans discernement »<sup>616</sup>, la princesse adopte une technique qui consiste à introduire dans son propre discours (discours du Je) les idées de son interlocuteur (les critiques de l'Autre) au lieu d'un échange direct. Le Je articule ce dont elle « sait » (ici, vérité = conviction) que l'Autre pense

---

<sup>613</sup> *Ibid.*, pp. 141-142.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 44.

d'elle (ici, de ses actes) et notamment son tort, sa faute, le fait qu'elle se trompe : « Il n'ose pas dire 'à tort et à travers', mais il le pense. »<sup>617</sup> :

« Lui non plus ne comprend pas que je n'essaierai jamais de faire le bien dans ce village, ni même ailleurs, parce que faire le bien est une entreprise impossible, mais que pauvre à ma manière, je prends mon bien où je le trouve, chez de moins pauvres que moi... »<sup>618</sup>

L'ironie sert parfois à rendre un sentiment de honte et d'humiliation face à un écart qui s'avère parfois infranchissable dans le désir de rapprochement. Car tout rapport entre le Je et l'Autre ne peut être que spontané pour rester authentique, forcer le rapprochement signifie jouer la comédie, alors que simuler l'accord équivaut à attribuer à l'interlocuteur le rôle du bouffon : la princesse se sent endosser ce rôle lorsque, pendant sa visite à l'école d'Isvor, l'instituteur n'hésite pas à essayer de gagner ses faveurs à travers des propos élogieux. La distance ironique réalise ici l'écart entre ce que l'instituteur interprète comme une performance réussie (il pense avoir touché par sa comédie une corde sensible de la princesse) et ce que la princesse ressent (la conscience humiliante de la comédie à laquelle elle vient d'assister) :

« Il [l'instituteur] saluait ma présence à l'école, aujourd'hui, parmi eux. Il me dépeignait entrant dans la maison des veuves et des orphelins, amie des pauvres, consolatrice des affligés ? [...] Vit-on jamais meilleur maître, propriétaire plus humain ? Je méritais qu'on me donnât en exemple et que mon nom fût inscrit en lettres d'or...

Je n'en pouvais endurer davantage. Des larmes de colère et de faiblesse jaillissaient malgré moi de mes yeux. [...]

Se félicitèrent-ils sur la réussite de leur comédie, en me voyant pleurer ?

Je reçus le lendemain une poésie anonyme [...] : 'Avec des larmes dans les yeux, et baissant la tête devant Ta Grandeur...' »<sup>619</sup>

Marthe Bibesco adopte la technique du fragment pour le témoignage. Elle était déjà très familiarisée avec l'esthétique du fragment chez Chateaubriand qui cultiva dans ses *Mémoires d'outre-tombe* le mélange des genres, la réécriture, le voyage parmi les textes dans un mouvement alliant imitation et nouveauté<sup>620</sup>. Relecture et répétition, « le texte devient montage, ou collage »<sup>621</sup>. Illustrant son « goût de la « source » »<sup>622</sup> et de la compilation<sup>623</sup>,

---

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>620</sup> Voir Philippe Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>621</sup> Juliette Hoffenberg, *L'Enchanteur malgré lui*, *op. cit.*, p. 152. Pour Philippe Antoine les *Mémoires* offrent l'exemple spectaculaire d'une « mosaïque » (p. 56) où la pratique du montage et du recyclage nous donne la

Jean-Pierre Richard interprète le vertige chateaubrianesque de la fragmentation en termes d'effacement identitaire.<sup>624</sup> Jean Mourot fait une analyse approfondie de cet art de l'unité<sup>625</sup> et de la discontinuité<sup>626</sup> qui fait de Chateaubriand un maître du recommencement<sup>627</sup> et du mouvement. A. Rachid définit l'écriture comme une rupture, ce qui expliquerait le choix d'une formule éclatée :

« Chaque texte dit à sa manière, une rupture, une souffrance, une détermination que l'écriture permet de préciser sinon toujours de dépasser. »<sup>628</sup>

L'écriture comme fragments s'avère une simulation du vécu :

« Les fragments sont des morceaux de vie où l'espace est un temps, selon la définition de l'exil d'Al-Barghouthi, destinés à exprimer la rupture, la séparation, les contradictions du vécu. »<sup>629</sup>

En consonance avec un Je éclaté, le texte refait le voyage à Isvor comme les anecdotes d'une histoire dont le sens global se dérobe pour laisser transparaître, par son pouvoir évocateur, le bref instant d'un souvenir. La sensation de naturel et de fraîcheur des images est provoquée par un style qui semble suivre la logique aléatoire de la mémoire. Dans le cadre large d'une idée, les images s'amassent et s'organisent (on dirait presque involontairement), rappelant le souvenir proustien. Plus qu'un artifice de style, le récit fragmentaire semble le mieux correspondre à la vision propre de la Princesse Bibesco. A propos de son premier entretien avec l'écrivain, G. R.-Manue reconnaît se sentir accablé par sa tâche de réaliser un portrait résumant la vie de la Princesse, après tant d'images évocatrices et de voyages imaginaires sur les traces de ses souvenirs :

« Je ne sais rien de ce que je voulais savoir ou plutôt, j'ai les milles morceaux d'un puzzle, les éclats d'un miroir brisé. Je ne saurai jamais reconstruire le visage.

---

vraie mesure d'une « véritable délectation au contraste, à la rupture, où à la composition de motifs qui viennent se greffer sur un canevas en constante évolution. » Philippe Antoine, « Des lieux décrits à l'écriture : unité et pluralité d'une œuvre », *op. cit.*, p. 54.

<sup>622</sup> Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>623</sup> *Ibid.*, pp. 167-168.

<sup>624</sup> Toute sa construction symbolique d'un univers « morcelable » (y compris les concepts de « race », de « lignée ancestrale », de « recherche généalogique ») provoque « un vertige du fondement insaisissable » et, selon les termes de Richard, une « démultiplication de l'identité géographique qui aboutit à un émiettement du sol originel, et, avec lui – car c'était son seul lieu d'ancrage -, à la disparition même de la race. [...] Effacement par fragmentation. » *Ibid.*, p. 18.

<sup>625</sup> Jean Mourot, *Le génie d'un style*, *op. cit.*, pp. 252-253. L'« unité » des *Mémoires d'outre-tombe* est celle donnée par l'équilibre de leur structure et par un arrangement volontaire où le type de phrase correspond au thème développé, « en dépit de l'apparent décousu, le choix des détails est toujours plus ou moins orienté vers ces thèmes » [ses thèmes préférés]. *Ibid.*, p. 300.

<sup>626</sup> « Chateaubriand compose par paragraphes ; et c'est dans l'autonomie du paragraphe qu'on perçoit un mouvement. » *Ibid.*, p. 253.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>628</sup> Amina Rachid, *op. cit.*, p. 104.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 107.

Mais j'ai le son de la voix. Elle est grave, parfois brisée. Le registre change. Elle vêt les mots étroitement. »<sup>630</sup>

Devant cette méthode du fragment certains critiques, comme André Thérive, restent dubitatifs souhaitant que la Princesse renonce aux recueils cultivant « la dispersion » pour composer « des mémoires complets, dont j'espère bien qu'ils auront vingt volumes »<sup>631</sup>, ajoute le critique. D'autres préfèrent la structure des ses romans, comme *Catherine-Paris*, où « le fil du récit est sans rupture, sans nœuds : un beau fil de soie qu'une dextre et fine aiguille dispose en broderies vivantes. »<sup>632</sup>

Mais le texte fragmentaire avance harmonieusement grâce à une unité qui est celle d'un univers de la couleur et du festin des sens. Bien qu'il soit en accord ou en désaccord avec l'état d'âme du Je, l'univers de la nature témoigne d'un espace à part entière, il se constitue et se revendique comme une altérité personnalisée. Les passages descriptifs s'ajoutent aux qualités picturales des fragments anecdotiques. Le langage naît comme jeu de couleurs, « de suc et de vie », comme le note Noël Sabord, dans un article sur les *Feuilles de calendrier* :

« [...] jeu de couleurs voyantes et assorties avec un art qu'on serait tenté de dire oriental, si l'enlumineur n'y avait pas mis aussi ce goût, cette discrétion et cette mesure qui font de la princesse Bibesco un écrivain de la qualité la plus française et même la plus parisienne qui soit. »<sup>633</sup>

La « féerie imaginative »<sup>634</sup> de son art trouve ses sources dans la poétique de Chateaubriand<sup>635</sup>, dans l'univers merveilleux des contes de Perrault, sans oublier l'héritage de Montaigne, Voltaire, Saint-Simon etc., rappelant aussi qu'à ses débuts littéraires la Princesse bénéficia des encouragements de Barrès à s'engager sur la voie de la fantaisie et du rêve.

Goût de la couleur mais aussi de la mesure, entre dorure et pureté, entre esprit classique et nuances naturalistes, presque une gêne devant les fastes de la beauté naturelle !

---

<sup>630</sup> Princesse Bibesco, « *Pourquoi j'écris ?...* », *op. cit.*, p. 15.

<sup>631</sup> André Thérive, « Princesse Bibesco : *Images d'Épinal* », in *Le Temps*, « Feuilleton du Temps », 11 mars 1937.

<sup>632</sup> Jean-Louis Vaudoyer, « *Catherine-Paris*, par la Princesse Bibesco », *La Revue des Vivants*, août 1927, p. 108.

<sup>633</sup> Noël Sabord, « La promenade du « Piéton de Paris » et le voyage européen de la princesse Bibesco », in *Paris Midi*, 30 août 1939.

<sup>634</sup> « C'est une fortune d'entrer dans notre littérature par l'école de Perrault et de Chateaubriand, surtout quand on y joint d'autres maîtres, parmi lesquels je discerne Montaigne, Saint-Simon et Loti. », A. C., « La princesse Bibesco. Auteur d'« Égalité » », in *L'Illustration*, 9 février 1935, pp. 181.

<sup>635</sup> « Essentiellement, l'imagination de Chateaubriand est une exigence d'infinitude ; il ne peut s'empêcher de donner à ses représentations comme à leur réalisation verbale « l'expansion des choses infinies » ; telle est la qualité impressive de ses images et de ses mots-clés, interprétée comme l'ampleur sonore et physiquement traduite par tout ce qui, dans les sons et le rythme, concourt à suggérer dilatation, élargissement, prolongement. Aussi l'image première est-elle chez lui l'étendue sans frontière, espace ou durée. » Jean Mourot, *Le génie d'un style*, *op. cit.*, p. 301.

Cette emphase dorée peut gêner d'autres critiques, tel A. Arnoux, qui s'émerveille pourtant devant les qualités de témoin de l'écrivain, son « goût de l'histoire » et son « sens de la légende », devant sa capacité à « appréhender la réalité la plus significative – la seule qui l'intéresse, car elle a l'esprit naturellement classique – ». <sup>636</sup> La Princesse a été comparée à Anatole France pour son érudition et la pureté de son style.

« Pureté qui est moins celle de l'eau que celle du diamant. Ce style éblouissant, à la fois précis et subtil, brille de feux fixes et constants, dépouillés de ce halo, de ces vaporisations mystérieuses, de ces molles phosphorescences qui sont, par exemple, autour d'une phrase de Chateaubriand ou de Michelet, comme l'haleine du cœur. » <sup>637</sup>

C'est la pureté d'une « langue d'élection », « c'est un amour médité, choisi poursuivi dans ses perfections les plus secrètes, dans ses nuances les plus précieuses. » <sup>638</sup>

Jacques Sindral choisit pour nommer les gens d'Isvor l'appellatif « ces simples » <sup>639</sup>, (emploi ici positif) tout en insistant sur la grande qualité d'une écriture qui est celle de la simplicité, cette simplicité qui « se garde également du naturalisme et de l'idyllisme pastoral qui sont les deux affligeantes traditions du genre » :

« Elle mêle ses réflexions au récit, mais l'enseignement naît tout naturellement des images et leur emprunte sa grâce, comme dans les paraboles. Le ton du livre est celui d'une sagesse amusée, d'une ironie nuancée de pitié. La visiteuse passe comme une étrangère, comprend tout, et reste seule. » <sup>640</sup>

André Thérive délimite quatre termes pour qualifier le style d'*Isvor* – « l'esprit », « la grâce », « la pensée », « l'émotion » –, et place la Princesse pour ses « dons de conteur » à coté de Colette, avec laquelle elle partagerait un « certain génie féminin de voir et de ressentir les choses. » <sup>641</sup>

« Je ne sais à vrai dire si le génie propre de la princesse Bibesco ne prête pas à tous les usages de ce pays délicieux le charme qu'il leur suppose. Du moins, ce charme ne doit-il apparaître qu'aux visiteurs ainsi doués d'une vue magique. » <sup>642</sup>

« Il n'est pas nécessaire d'être un critique, pour goûter la courbe admirable de ces phrases, leur simplicité fleurie, leur beauté enfin. » <sup>643</sup>

---

<sup>636</sup> Alexandre Arnoux, « Feuilles de calendrier par la princesse Bibesco », in *Les Nouvelles Littéraires*, op.cit.

<sup>637</sup> Jean-Louis Vaudoyer, « Catherine-Paris, par la Princesse Bibesco », op. cit., pp. 108-109.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>639</sup> Jacques Sindral, « ISVOR... », op. cit., p. 946.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 947.

<sup>641</sup> André Thérive, « Le pays des Saules », In *Revue critique des idées et des livres*, op. cit., p.232.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 235.



La passion pour la langue française et pour ses lettres classiques, sa parole écrite en porte la trace à laquelle elle ajoute une sensibilité de chrétienne et surtout de femme douée d'élégance et de « ce charme de la parole qui transmue dans sa conversation les traits de son style cristallin, poétique et précis – un prisme aux arêtes dures, où se joue l'arc-en-ciel. »<sup>644</sup> André Thérive qualifie le style des *Images d'Épinal* comme étant « un des plus purs styles français de ce temps », où il repère des traces d'hugolisme – « parfois, sans qu'elle le concerte du tout, des traces d'hugolisme : les antithèses sont fournies par la réalité... » –, parsemé d'« images de vrai poète qui abondent sous la plume la plus aisée, la plus désinvolte d'aujourd'hui », rajoute le critique dans son article du 11 mars 1937.<sup>645</sup> Rappelant que le talent de la Princesse avait été salué par Proust, Roger Giron salue la portée classique de son art, articulé entre éclat et sobriété :

« Son français est le plus subtil, le plus classique. Chez elle, nulle effusion lyrique, mais une harmonie purement intellectuelle. Un style éclatant et pur, une langue nombreuse, nerveuse, toute proche, dans sa construction, du français de la meilleure époque. Les propositions se succèdent dans un enchaînement logique qui, à lui seul, satisfait l'esprit. »<sup>646</sup>

« Des élucubrations nauséuses dues à tant de duchesses et de baronnes, reposons-nous enfin à cette histoire ravissante, simple, pure et délicieuse, d'*Isvor, pays des saules* dont la jeune princesse métamorphose les feuilles éphémères en durables lauriers. »<sup>647</sup>

Lucien Fabre insiste sur le sens de l'ordre qui complète chez la Princesse son don pour l'observation et le détail de chaque chose dont « elle en dégage la valeur universelle en leur conservant le timbre qui leur est propre »<sup>648</sup>. Fabre note la grande difficulté pour tout écrivain d'éviter « le pittoresque » et « l'inhumain » : d'un côté, « nous donner seulement des traits d'humanité générale sur leur mode particulier », et de l'autre côté, « éviter l'inhumain dans cette recherche de l'humanité, c'est-à-dire rester dans le réel de notre conscience, telle que nous l'ont faite les siècles et ne pas appeler le paysan « mon frère » comme Tolstoï, ni « mon

---

<sup>644</sup> Simonne Ratel, « Autour d'un manuscrit. Monsieur France, « Madame » et la princesse Bibesco », in *Les Nouvelles Littéraires*, 10 avril 1937.

<sup>645</sup> « Je n'exagère pas en disant que personne n'écrit mieux de nos jours que la princesse Bibesco, ne voit les choses d'une façon plus profonde, ne les rend d'une manière plus spirituelle, dans tous les sens de ce mot. », André Thérive, « Princesse Bibesco : *Images d'Épinal* », *op. cit.*

<sup>646</sup> Roger Giron, « La princesse Bibesco, Roumaine, Parisienne et avant tout grand écrivain français », in *Toute l'Édition*, 9 novembre 1935.

<sup>647</sup> Lucien Fabre, « Princesse Bibesco : *Isvor, le pays des saules* », in *Le Divan*, Paris, Quinzième année, No. 90, juin 1923, pp. 336-337.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 337.

brave » comme M. de Pesquidoux. »<sup>649</sup> Pour dépasser cet obstacle il faut que l'écrivain dispose d'une « certaine équité qu'il faut sentir », il faut un vécu, « un sang chargé d'hérédité paysanne »<sup>650</sup>.

Une constatation s'impose chez Bibesco : les détails sont importants justement parce qu'ils viennent imposer la présence de cette réalité externe, de ce cadre peint et ressenti.

« La jeune fille des Huit Paradis est devenue cette grande femme aux larges épaules qui se présente toujours de pleine face, la tête en arrière, les narines ouvertes comme pour humer le vent, le regard tombant de haut, pesant, attentif et retenu sous les paupières sombres, un peu clignantes, un peu félines.

Elle n'a pas cessé d'être une voyageuse, – presque une nomade. [...]

Ce regard qui perçoit à la fois le détail et la perspective, on le retrouve chez l'écrivain. »<sup>651</sup>

La volupté des perceptions visuelles et sonores, le festin olfactif, telles sont les sensations que les pages du récit du pays des saules dégagent. Une technique basée sur la description minutieuse, comme un inventaire poétique, rend possible la coexistence d'une vision globalisante avec une optique du détail<sup>652</sup>, un détail qui porte en lui le miracle d'un souvenir proustien :

« Je ne puis sentir l'odeur des framboises au mois de juin, ni voir le velours incarnat du fruit qui fond, alors qu'un vin rose s'échappe des paniers exposés au soleil, sans que se réveille aussitôt le souvenir d'un ancien chagrin. »<sup>653</sup>

Le temps d'Isvor est le temps de la poésie. Ce monde perdu s'offre au lecteur prêt à noyer le réel dans l'imaginaire et à se réjouir de la parole de ceux qui savent faire surgir le fantastique au simple toucher d'une pierre où devant un somptueux coucher du soleil :

« Rencontrerons-nous, sur la route, les trois porteurs des Châteaux de la Nuit, qu'Outza nomme le Crépuscule, le Minuit, le Vers-le-Jour ? Trois frères qui marchent l'un derrière l'autre, de l'Orient vers l'Occident, dans le sens où la nuit s'écoule !...

L'homme qui se sentirait assez de courage pour se saisir de l'un d'eux arrêterait le temps. [...]

N'est-ce pas déjà le Crépuscule que je vois, vitrier ambulancier qui porte sur ses épaules l'un des trois châteaux nocturnes, celui qu'habite la Lune ? »<sup>654</sup>

---

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>651</sup> Simonne Ratel, « Autour d'un manuscrit... », *op. cit.*

<sup>652</sup> Voir la description détaillée, comme un catalogue végétal, des fruits et des fleurs vendus dans le marché improvisé dans la petite gare d'Isvor. *Isvor, le pays des saules*, pp. 199-200.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 201. Le « chagrin » est celui du souvenir d'une femme du village accusée d'avoir cueilli des framboises sans permis et qui se jeta aux pieds de la princesse en larmes : « [...] je sentis la chaleur de ses lèvres pénétrer mes chaussures. Je la relevai ; je crois que je l'embrassai. J'avais une excuse à mes larmes, et j'osai pleurer. » *Ibid.*, p. 201.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 225.

## L'espace livresque, l'espace d'un voyage : de l'écriture à la lecture

Tout voyage comme toute lecture tend vers une finalité. Ce but visé détermine la logique du voyage et/ou de la lecture du texte. Il est ainsi révélateur pour la construction de ce parcours livresque de voir comment les données qui forment le topos (noms des lieux, spécificités de la faune et de la flore, repères géographiques, précisions climatiques, etc.) construisent les repères de l'univers de lecture. Annick Lantenois et Luc Dall'Armellina notent que les indications qui établissent la particularité du contexte (établie aussi à l'aide d'« indications de distance et pagination », « titres de chapitres », etc.) dessinent une carte virtuelle pour le lecteur et remplissent en même temps la fonction d'inscrire le voyageur/lecteur dans une durée et dans un univers d'attente :

« La lecture d'un récit est alors une forme particulière du voyage, une transposition immobile, intériorisée, circonscrite dans une durée, entre un début – un départ – et une conclusion – un retour –. Elle est, comme le voyage, une parenthèse, un entre deux – deux temps, deux espaces ; une durée prévisible ; une incrustation dans le quotidien, un micro-événement. Lecture livresque et voyage sont des temps maîtrisés dans une vie aux temps comptés. Ils sont l'apanage des sédentaires. »<sup>655</sup>

Si le lecteur risque d'être un sédentaire, tel n'est sûrement pas le cas de l'écrivain qui fait l'objet de cette étude. Celle qui a grandi dans les ambassades et dans la demeure d'un ministre des Affaires étrangères avouait avoir « le goût du voyage dans le sang »<sup>656</sup>, la Perse, l'Égypte, le Maroc, tout aussi que les sentiers européens, de Venise à Athènes ou à Londres, etc., ne lui restèrent guère étrangers, alors qu'« entre la Roumanie et Paris, j'ai tissé une incessante navette »<sup>657</sup> – se souvient Marthe Bibesco revenant sur l'action salutaire du voyage pour l'âme, prêchée par son ami, l'abbé Mugnier :

« 'Faites attention ! me disait-il. Le christianisme primitif est à base de voyages. Où irai-je ? *Quo vadis* ? Et puis, les déplacements facilitent le *détachement*. Tôt ou tard... nous avons tous besoin de nous détacher'.

'Il faut voyager hors de soi, me disait-il encore ; il ne faut pas se mettre dans ses bagages ; il ne faut pas *s'enregistrer* ; ce serait trop lourd, et trop cher...' »<sup>658</sup>

Tout au long de sa rédaction, l'œuvre littéraire refait l'itinéraire réel, et pour son écrivain elle s'avère être un nouveau voyage, cette fois symbolique, sur les traces de ses pas.

---

<sup>655</sup> Annick Lantenois et Luc Dall'Armellina, « Texte et hypertexte. Du voyage à l'errance », in *Art et littérature : le voyage entre texte et image*, sous la direction de Jean-Loup Korzilius, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi, 2006, pp. 296-297.

<sup>656</sup> Princesse Bibesco, « *Pourquoi j'écris ?...* », *op. cit.*, p. 77.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 77. Voir aussi pp. 85-86.

<sup>658</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié I*, p. 134.

Le parcours spatial devient alors récupération d'un Moi intime. Pour Alain-Michel Boyer aussi le monde perdu et retrouvé est le symbole de l'écriture même :

« [...] un creuset de l'imaginaire ; l'espace vierge s'est imposé comme celui de la naissance de la fiction. Les taches blanches des cartes, qui recèlent un sens, interrogent le voyageur, le provoquent, elles sont une tentation et un appel, et le récit surgit à partir de ce vide, de ce manque, de cette absence. En s'offrant, en offrant des parcours, l'enclave du passé foment et secrète la fiction. L'explorateur, très souvent, n'est-il pas à la fois un journaliste et le narrateur du roman ? Dès lors, le monde perdu par excellence ne serait-il pas celui du récit ? »<sup>659</sup>

Mais comment transmettre au plus juste les vérités intimes que seul l'œil contemplatif de l'écrivain enregistre ? Comment introduire le regard curieux du lecteur dans le rapport complice du Je et de l'Objet ? Quelle place assigner à cette altérité nécessaire qu'est la lecture ? :

« Voyage et lecture sont une attente, une promesse de rendez-vous – à ce lieu, à ce jour, à ce rebondissement, à cet aboutissement... Ils sont des passages à l'acte préparés et réalisés ; des durées parcourues – autant de pages tournées –, à la linéarité rythmée de haltes, chapitres-stations inscrits entre l'introduction et la conclusion ; une structure qui nous fait rentrer progressivement dans le voyage comme la structure de son récit nous fait rentrer progressivement dans son univers. »<sup>660</sup>

Comment décrire le voyage auquel les récits de Marthe Bibesco nous invitent ? Devons-nous lecteurs chercher le fil conducteur de sens et marcher vers la fin, ou attend-elle de nous, cette œuvre, que nous l'ouvrions, que nous participions à son élaboration ? Afin de répondre à cette interrogation, il nous semble nécessaire de revenir sur la notion de l'« ouverture » de l'œuvre. Nombreux sont les théoriciens qui se sont penchés sur la question du rôle du lecteur. Sans aucune prétention d'exhaustivité du sujet, nous retenons ici trois concepts majeurs qui essaient de définir la place du lecteur : la « tension », la « liberté » et l'« ouverture ».

La première notion nous est fournie par Wolfgang Iser qui propose la catégorie du « lecteur implicite »<sup>661</sup> (« the implied reader ») qui est une expression du rôle offert par le texte au « lecteur réel »<sup>662</sup> et de la « tension »<sup>663</sup> produite par l'acceptation de ce rôle. Cette

---

<sup>659</sup> Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 16.

<sup>660</sup> Annick Lantenois et Luc Dall'Armellina, *op. cit.*, p. 297.

<sup>661</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1978, p. 34.

<sup>662</sup> Voir la classification d'Iser qui délimite entre le « lecteur réel » (« the ideal reader, known to us by his documented reactions », *op. cit.*, p. 27, « invoked mainly in studies of the history of responses », *Ibid.*, p. 28) et le « lecteur hypothétique » qui comporte deux catégories, notamment « le lecteur contemporain » (the contemporary reader [...] is difficult to mould to the form of a generalization », *Ibid.*, 27) et « le lecteur idéal »

théorie suppose que dans la structure textuelle il existe une anticipation de la présence de ce récipient et donc un réseau de structures conditionnant un certain nombre de réponses (« a network of response-inviting structures »<sup>664</sup>). Le lecteur ne crée pas de sens, il ne fait que saisir un sens qui existe déjà dans le texte. Sans devoir renoncer à ses valeurs et certitudes historiques mais l'auteur établit une structure textuelle de base qui guide le lecteur en déterminant les perspectives à envisager.<sup>665</sup> Richard Lockwood part du modèle d'Iser du « lecteur implicite » interprétant le lecteur comme cette entité à définir en termes de médiation entre les positions de lecteur « virtuel » et « réel », situé aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du texte<sup>666</sup>. Selon Lockwood il serait une erreur de considérer l'auteur et le lecteur comme des entités existant en dehors de la « rhetorical enunciative relation »<sup>667</sup> tout comme la volonté d'aboutir à une figure unitaire du sens<sup>668</sup>, de la lecture donc, révèle en fait au lecteur un processus qui ne peut être que transformation et un rôle qui est toujours dynamique<sup>669</sup> et tension.

Dans sa conception du Lecteur-roi visant à miner la place souveraine de l'auteur, la lecture est cette « liberté » que seul un travail de qui se définit en termes de « décomposition », de « fuite », d'abstraction à une « Loi narrative et poétique »<sup>670</sup> peut envisager. La lecture, dans la vision barthésienne, a été définie comme « un opérateur qui transforme subjectivement l'écriture »<sup>671</sup> puisque le texte, au sens d'une création réalisée « pour un destinataire donné, réel, fantasmatique ou chimérique, voire à naître », « est déjà là, mais en même temps en-train-de-s'écrire », et grâce à cela « inépuisable ».<sup>672</sup> Le lecteur est

---

qui est celui invoqué par l'auteur dans ses écrits et qui n'a pas d'existence objective (« the ideal reader lies in the fact that such a being would be able to realize in full the meaning potential of the fictional text », *Ibid.*, p. 29).

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>665</sup> Voir aussi p. 38.

<sup>666</sup> Richard Lockwood, *The Reader's Figure. Epideictic Rhetoric in Plato, Aristotle, Bossuet, Racine and Pascal*, Genève, Librairie Droz, 1996, p. 25.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>668</sup> « the apparent attempt to construct a unitary model of meaning, of a reading, is in fact founded upon and breaks down into an ambiguity, liberating the pleasure of the text. » *Ibid.*, p. 26.

<sup>669</sup> Voir surtout p. 27.

<sup>670</sup> Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, p. 19.

<sup>671</sup> Raffaella Di Ambra, *Plaisirs d'Écriture. Une lecture thématique de l'œuvre de Roland Barthes*, Paris, A.E.P., [1997], p. 321.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 320. « pendant qu'il lit il va vers l'inépuisable à lire, vers l'impossible achèvement du texte que l'auteur a commencé à son intention », *Ibid.*, 320 p. « Le lecteur qui consomme le texte, ne l'annule pas, mais le constitue », la lecture assumant alors le rôle d'un « supplément d'écriture », d'un « retour abyssal de l'écriture sur elle-même », observe Di Ambra reprenant Jean Bellemin-Noël. *Ibid.*, p. 321.

cette voix qui raconte l'effacement de l'auteur, qui est « oublié »<sup>673</sup>. Cette voix est celle qui se refuse à toute tension (qui serait médiation ou médiateur entre l'auteur et le lecteur) ou contrainte, visant à la liberté (« *dans le texte, seul parle le lecteur* »<sup>674</sup>) au risque d'une perte, en espoir d'une ascèse.<sup>675</sup>

Le discours sur la liberté, ou bien « l'infinité »<sup>676</sup> de l'œuvre constitue une réflexion propre à l'esthétique moderne, comme l'explique Umberto Eco qui nous propose de saisir les diverses nuances de la notion de l'« ouverture » qu'il envisage sur deux niveaux : à un premier niveau, toute œuvre est « ouverte » en vertu de sa valeur esthétique, à un deuxième niveau, il existe des œuvres contemporaines qui témoignent d'une « intention d'ouverture explicite et portée à son extrême limite »<sup>677</sup>. Eco insiste sur la nécessité de distinguer entre le plan de l'esthétique, en tant que discipline philosophique, et celui de la poétique : si au niveau esthétique « l'ouverture » se traduit comme « la condition générale de toute interprétation », c'est-à-dire qu'« en faisant valoir une exigence particulièrement vive à notre époque<sup>678</sup>, [l'esthétique] découvre la possibilité d'un certain type d'expérience applicable à toute œuvre d'art, indépendamment des critères opératoires qui ont présidé à sa création »<sup>679</sup>, la poétique

---

<sup>673</sup> Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 16. Lire « n'est pas un geste parasite, le complément réactif d'une écriture que nous parons de tous les prestiges de la création et de l'antériorité. [...] je ne suis pas caché dans le texte, j'y suis seulement irréparable : ma tâche est de mouvoir, de translater des systèmes dont le prospect ne s'arrête ni au texte ni à « moi ». [...] Lire, en effet, est un travail de langage. Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer ; [...] je nomme, je dénomme, je renomme : ainsi passe le texte : c'est une nomination en devenir, une approximation inlassable, un travail métonymique. – En regard du texte pluriel, l'oubli d'un sens ne peut donc être reçu comme une faute. [...] L'oubli [...] c'est une valeur affirmative, une façon d'affirmer l'irresponsabilité du texte, le pluralisme des systèmes [...] : c'est précisément parce que j'oublie que je lis. » *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>675</sup> Dans leur travail sur *S/Z*, Claude Brémond et Thomas Pavel, définissent la place du lecteur chez Barthes en termes de « perte » et « ascèse » : « alors même qu'il offre au lecteur la place de décideur dans l'interprétation littéraire, Barthes prohibe du même geste toute forme d'assistance herméneutique susceptible d'orienter celui-ci vers les lueurs d'autonomie et d'objectivité émises par le texte. [...] Cette liberté prend la forme d'une perte, d'une ascèse imposée au lecteur, et l'invention du pluriel n'est qu'une manière de projeter sur des textes inexistants une nouvelle norme dont les exigences se feront bientôt sentir. Car, abandonné à lui-même et forcé de renoncer à toute discipline et à toute obéissance, le lecteur privé de repères finira assurément par perdre tout sens de l'orientation : son vertige, projeté sur le texte miroitant dans ses yeux, s'appellera alors multiplication à perte de vue des réseaux, galaxie des signifiants, réversibilité. », in *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 65.

<sup>676</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, p. 36.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 59 : Cette œuvre « organise esthétiquement un appareil référentiel qui est déjà, par lui-même, ouvert et ambigu. »

<sup>678</sup> Eco souligne que si « L'art a pour fonction non de connaître le monde, mais de produire des compléments du monde », ne pouvant pas « fournir des substituts de la connaissance scientifique, on peut y voir une métaphore épistémologique ». *Ibid.*, p. 28 L'œuvre d'art reflète la manière dont l'homme se situe dans l'espace et dans le temps, donc « l'écho, plus ou moins précis » de la société contemporaine. *Ibid.*, p. 29

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 37. Si l'œuvre est « un organisme cohérent » conservant l'empreinte de l'auteur « à qui elle doit son existence, sa valeur et son sens », sur un plan général, elle « reste ouverte à une série virtuellement infinie de

de ce Eco appelle « l'œuvre en mouvement » envisage « l'ouverture » en termes de « programme de création », ou « programme d'action », c'est-à-dire qu'elle « instaure un nouveau type de rapports entre l'artiste et son public, un nouveau fonctionnement de la perception esthétique », elle devient « la possibilité fondamentale de l'interprète et de l'artiste contemporains. »<sup>680</sup> Il nous semble important de conclure en soulignant que l'invitation d'Umberto Eco à la lecture nous propose « un exercice de fidélité et de respect » envers ce qu'il nomme « l'intention du texte »<sup>681</sup> et qui constitue sa « vérité »<sup>682</sup> et qui ne change pas grâce à notre « liberté de l'interprétation »<sup>683</sup>. Nous avons essayé de suivre le conseil d'Eco et, tout en ouvrant notre lecture des œuvres de Marthe Bibesco vers des perspectives des plus diverses, nous avons été guidé tout au long de ce voyage par un vœu de fidélité à la voix du texte.

### La responsabilité et la promesse de l'écrivain

Pour Marthe Bibesco, l'écrivain engage une promesse envers le lecteur qui est celle d'offrir une œuvre authentique, originale, qui respire la vie, qui puisse engendrer un véritable partage. C'est le partage de soi avec l'Autre. Dans un dialogue avec l'abbé Mugnier, la Princesse décrit la naissance de son œuvre comme une allégorie de l'enfantement.

« Je disais à l'abbé Mugnier : 'J'ai en moi trop d'âmes dont je n'ai pas su me délivrer en leur donnant un corps. Si j'avais eu les six fils que j'espérais avoir en me mariant – en plus de mon unique petite fille – cela ne me serait pas arrivé d'écrire tous ces livres...' »<sup>684</sup>

---

lectures possibles : chacune de ces lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une « exécution » personnelle. » *Ibid.*, p. 35.

<sup>680</sup> *Ibid.*, 37. Eco place dans la catégorie des « œuvres en mouvement » les créations proposant au lecteur des « structures imprévues et matériellement inachevées » où le lecteur « fait » l'œuvre dans une « collaboration quasi matérielle avec l'auteur », un lecteur donc soumis à cette dynamique extrême. *Ibid.*, p. 25. Il faut distinguer, selon Eco, cette forme de « collaboration » d'une autre qu'il retrouve dans les œuvres de l'époque baroque au symbolisme et qui serait « une collaboration théorique, mentale, du lecteur qui doit interpréter librement un fait esthétique déjà organisé et douée d'une structure donnée ». *Ibid.*, p. 25.

<sup>681</sup> U. Eco, *De la littérature*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 2003, p. 13. « Les textes littéraires nous disent explicitement ce que nous ne pourrions jamais plus remettre en question, mais, à la différence du monde, ils nous signalent avec une souveraine autorité ce qui, en eux, doit être tenu pour important et ce que nous ne pouvons pas prendre comme point de départ pour de libres interprétations. » *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>682</sup> « le monde de la littérature nous donne la certitude qu'il existe certaines propositions ne pouvant être mises en doute, et qu'il nous offre donc un modèle, imaginaire si vous voulez, de vérité. » *Ibid.*, p. 17.

<sup>683</sup> « Les œuvres littéraires nous invitent à la liberté de l'interprétation, parce qu'elles nous proposent un discours à niveaux de lecture multiples et nous placent face à l'ambiguïté et du langage et de la vie. Mais pour avancer dans ce jeu, où chaque génération lit les œuvres littéraires de façon différente, il faut être mû par un profond respect envers ce que j'ai appelé ailleurs l'intention du texte. » *Ibid.*, p. 13.

<sup>684</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 2.

Et puis, lorsque la Princesse interroge l'abbé sur le sens de l'originalité d'une œuvre d'art, l'homme de Dieu lui répond : « -L'originalité ? Mais voyons, c'est tout ! C'est la vision directe, c'est le tomber à pic de l'esprit ! »<sup>685</sup>

Pour la Princesse, écrire signifie assumer une mission qui est celle d'un dialogue avec les ombres. L'œuvre d'art y est une œuvre de mémoire et pour la mémoire. L'idée qui se dégage est celle d'une responsabilité de l'homme envers ses « ombres », ses morts, mais aussi envers ses semblables, envers les générations futures. La notion de responsabilité a des racines bien profondes. En 1785, E. Kant, dans les *Fondements de la métaphysique des mœurs*, insiste sur la notion d'« impératif universel du devoir »<sup>686</sup>. Concernant Marthe Bibesco, son art fait ressortir un esprit qu'on est incliné à situer plus dans une parenté spirituelle de facture barrésienne qu'humaniste. Les héroïnes de Marthe Bibesco rentrent en contact avec des univers qui semblent régis par des forces plutôt vitalistes que rationalistes, nous rappellent l'énergie irrationnelle de nature schopenhauerienne qu'animent le Moi barrésien<sup>687</sup>. L'idéal de la raison pure avec son caractère abstrait est ébranlé par la force de l'inconscient, des voix intérieures de l'individu et de la collectivité unis par leurs racines communes. La responsabilité de l'écrivain devient alors une mission.

« Je n'ai jamais écrit qu'un livre et fait qu'une sorte d'oraison : remerciement à ceux de qui j'héritai quelque chose. Je me suis constamment penché sur mes voix intérieures. »<sup>688</sup>

A. Arnoux estime que la Princesse a le don de la « sympathie » :

« [...] elle aime la personne humaine et parle toujours des individus qu'elle peint avec intelligence, justement parce qu'elle est capable d'éprouver pour eux cet élan qui nous permet seul de les comprendre. »<sup>689</sup>

Touchant à la question de la responsabilité de l'œuvre d'art, Jean-Gérard Lapacherie fait une distinction entre deux emplois du verbe « répondre » : « répondre de » et « répondre à ». Il considère que :

« [Les critiques] n'ont pas à exiger d'un écrivain qu'il réponde *de* ce qu'il a écrit, fût-ce devant un tribunal ; ils ont à répondre *à* son œuvre, sa pensée, ses idées. On répond *à* l'art ; on ne lui demande pas de répondre *de* ce qu'il est ou dit ou fait... »<sup>690</sup>

---

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>686</sup> Cité par Georges Minois, *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995, p. 317. Voir Immanuel Kant, *E. Kant. Fondements de la métaphysique des mœurs*, Traduction nouvelle, avec une introduction et des notes, par H. Lachelier, 3<sup>e</sup> édition revue, Paris, Hachette, 1915, 122 p.

<sup>687</sup> Voir E. Godo, *op. cit.*, pp. 192-194.

<sup>688</sup> Maurice Barrès, « Mes Cahiers », in *Mes Cahiers 1896-1923*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>689</sup> A. Arnoux, « *Feuilles de calendrier*, par la princesse Bibesco », *op. cit.*

<sup>690</sup> Jean-Gérard Lapacherie, *op. cit.*, p. 21.



Pour la Princesse, la seule véritable responsabilité de l'art est celle de promouvoir cet humanisme au sens religieux d'amour pour l'homme qu'elle affirme avoir tant admiré chez son confident l'abbé Mugnier, celui qui disait à son ami hongrois, M. de Weeg (le directeur des musées de Budapest) dans une de ses lettres :

« Les âmes m'intéressent. J'adore l'humanité, gaie, gémissante, bien portante ou souffrante. Tout le monde m'instruit et me console, (si j'en ai besoin) et ce qui va vous surprendre, je voudrais vivre encore cent ans. » » [Et plus tard, dans la même lettre, l'abbé s'exclame] « j'aime à aimer. »<sup>691</sup>

L'œuvre de Marthe Bibesco naît comme promesse de fidélité envers l'esprit humain. Ainsi son art vise à accomplir son devoir de médiateur entre les âmes, une œuvre de traduction. Ainsi par souci de fidélité à ses sources mais aussi par désir de partage, le récit d'*Isvor* contient des fragments de chants populaires roumains traduits en français<sup>692</sup>. Ainsi l'identité de l'Autre réside dans son appartenance à une langue étrangère à la nôtre :

« La première étrangeté serait celle de la langue – à charge de penser en retour que notre identité se traduit aussi par le verbe, et que les mots (ceux de notre langue « maternelle ») sont en quelque façon la chair de notre chair. Être soi, pour chacun d'entre nous, se dit : inventer sa propre langue, creuser lentement un idiome dans cette langue, ou 'parler dans *sa langue à soi* comme un étranger'<sup>693</sup>. »<sup>694</sup>

Le véritable dialogue débute lorsque la langue s'ouvre à « l'étrangeté » de l'Autre-langue en acceptant de se réinventer :

« Après tout, le respect de l'autre passe aussi par le respect de cette altération de la langue que *nous* parlons. Il faut accepter de déplacer le langage si c'est pour rejoindre l'autre. Et pour cela, il faut parier que l'intelligence n'est pas seulement du côté de celui qui parle, mais aussi du côté de celui à qui il s'adresse. Il faut aussi parier sur l'autre, et sa capacité de dire et entendre le surgissement du sens à même la nouveauté d'une parole. L'alternative est entre parler autrement, ou entrer dans le silence mortifère du soliloque et de la totale clarté. »<sup>695</sup>

Le rôle de l'écrivain et celui du traducteur se superposent dans un désir commun de découverte et de passage d'un savoir humain qui tout en étant spécifique n'exclut pas l'universel :

---

<sup>691</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 10.

<sup>692</sup> Voici l'exemple d'un refrain que les paysans chantent lors de la fête religieuse de la Transfigurations ou « le changement de la Face », selon l'appellation populaire : « *Feuille jaune/ Et trois soucis.../ Oh !/ Je ne suis plus/ Celle que tu aimes.../ Mais je serai toujours/ Celle que tu as aimée...* », *Isvor, le pays des saules*, p. 247.

<sup>693</sup> Gilles Deleuze, *Dialogues* (en collaboration avec Claire Parnet), Paris, 1977, p. 11, cité par Jérôme de Gramont, in « Préface » à *L'Autre dans les encyclopédies*, Textes rassemblés et édités par Bernard Baillaud, Jérôme de Gramont, Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Cahiers Diderot no 11, 1999, p. 21.

<sup>694</sup> Jérôme de Gramont, *op. cit.*, p. 21.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 22.

« La traduction crée la possibilité d'une rencontre particulière, d'une mise en relation préalable à la promesse et à la fidélité consécutive de cette promesse. »<sup>696</sup>

Utilisant les réflexions d'Antoine Berman<sup>697</sup> et de Paul Ricœur, le linguiste Arnaud Laygues analyse le type de relation avec l'Autre que la traduction engendre : entre « l'Autre en tant qu'Autre » de Berman et le « Soi-même comme un Autre » de Ricœur, il met en avant une troisième option, celle de l'identité-ipse,

« [...] celle qui se définit par l'autre, étant un autre pour lui. Cette dernière s'oppose à l'identité-idem qui se nourrit du 'même', de son caractère identique à autrui. [...] L'identité-ipse est aussi celle qui se maintient dans le temps par la promesse faite à autrui. »<sup>698</sup>

Pour Laygues la notion de « promesse » résume toute la problématique de l'altérité dans la relation établie par la traduction, c'est-à-dire une relation « entre le « je » absent du traducteur et le « je » re-présenté de l'auteur dans la traduction »<sup>699</sup>. Laygues se revendique ainsi de deux théoriciens de l'altérité, Ricœur et sa règle de « réciprocité »<sup>700</sup> et Levinas avec son principe sur « la responsabilité pour autrui »<sup>701</sup> :

« L'autre mérité une attention sans faille de ma part, je suis hautement responsable de et pour lui. »<sup>702</sup>

Le linguiste s'intéresse à cette promesse lorsqu'elle définit la « relation » avec l'Autre, donc une relation du type « Je-tu », comme « l'accointance de deux êtres dans la plénitude de leur identité »<sup>703</sup>. Le principe « Je-tu » reprend la vision de Martin Buber qui, en 1923, dans un ouvrage intitulé *Je et Tu*, établissait une distinction entre « les rapports entre humains basés sur la nécessité ou les services » et « les rapports réels dits *relations* uniquement fondés sur la fréquentation désintéressée de l'autre, sur un lien sans intermédiaire. »<sup>704</sup> Entre

---

<sup>696</sup> Arnaud Laygues, « La lettre et l'Autre – La traduction littéraire, expérience « absolue » de l'altérité », in « Identité et Altérité : Jeux d'Échos et de Miroirs », *Horizons*, No. 10, numéro spécial, Le Caire, 27-29 Mars 2005, p. 282.

<sup>697</sup> Laygues reprend le philosophe de la traduction Antoine Berman qui notait que parler de la traduction « c'est parler de l'être-en-langue de l'homme ; c'est parler de l'écriture et de l'oralité ; c'est parler du mensonge et de la vérité, de la trahison et de la fidélité ; c'est parler du mimétique, du double, du leurre, de la secondarité, c'est parler de la vie du sens et de la vie de la lettre ; c'est être pris dans un enivrant tourbillon réflexif où le mot 'traduction' lui-même ne cesse de se métaphoriser. », Antoine Berman, « Au début était le traducteur » in TTR intitulé *Berman Aujourd'hui*, volume XIV, no 2, 2<sup>ème</sup> semestre 2001, p. 17, cité par Laygues, *op. cit.*, p. 283.

<sup>698</sup> Arnaud Laygues, *op. cit.*, p. 285.

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>700</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 309. « Traiter autrui seulement comme un moyen, c'est déjà commencer à lui faire violence. » La promesse doit sortir alors de l'espace de « l'unique souci de l'intégrité personnelle, pour entrer dans l'espace d'application de la règle de réciprocité ». *Ibid.*, p. 309.

<sup>701</sup> Laygues fait référence à la philosophie levinassienne d'*Entre nous* (Grasset, 1991) ou bien d'*Altérité et transcendance* (Fata Morgana, 1995) rappelant le principe de « l'étrangéité » qui régit toute rencontre : « La rencontre, c'est entre étrangers que cela se passe, sans cela ce serait de la parenté », in Levinas, *Altérité et transcendance*, *op. cit.*, p. 108, cité par Laygues, *op. cit.*, p. 286.

<sup>702</sup> Arnaud Laygues, *op. cit.*, p. 286.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 287.

traducteur et écrivain, entre soi et autrui, reste la difficulté à tenir la promesse devant laquelle « nulle réponse n'est une solution », conclut Laygues :

« Seule est pertinente la vigilance de l'être à rester entier pour toujours se reconnaître étranger à lui-même et frère humain de l'autre. »<sup>705</sup>

Le difficile devoir à entreprendre est celui qui cherche à rester la meilleure formule qui dise les mots de vérité. La Princesse Bibesco revient sur son obsession à se corriger sans cesse, sur son esprit d'autocritique :

« J'avais à dire des choses nombreuses et difficiles ; il me fallait apprendre à les dire simplement. Je souffrais de la maladie du scrupule ; l'abbé le savait ; il me savait la proie de ce démon, de ce censeur impitoyable, mon cruel esprit critique, – strictement réservé à moi-même –, appliqué à me nuire, à me châtier, à m'entraver, à briser mon élan. Moi, qui n'avais jamais passé d'examens, je ne cessai plus d'en passer ; moi, dont les études furent interrompues à quinze ans, je ne cessai plus d'apprendre. »<sup>706</sup>

Tout rapport avec l'Autre soulève maintes interrogations sur les signes, sur un langage qui, tout en préservant le mystère, doit entamer un dialogue :

« L'autre n'est pas sans nous parler, mais d'étrange façon : il nous parle dans l'énigme. Dans le signe quelque chose est dit et pourtant se retire : l'autre s'est montré, mais pas tout à fait. Ou plutôt il ne se montre que pour qui sait entendre ou répondre, en bonne intelligence ou sympathie (affaire herméneutique, ou éthique). Un signe est ce qui a lieu, mais peut-être pas. »<sup>707</sup>

Nombreux sont les critiques qui, comme Robert Kemp, ont conclu à un « style aisé »<sup>708</sup>, à une facilité qui serait propre à la plume de Marthe Bibesco. Mais le véritable travail sur les signes n'est jamais « aisé », la démarche poétique de la Princesse naît dans l'ardeur et le supplice du mot qui pourrait révéler le mystère sans le détruire, de la parole qui ne chercherait pas à fermer des portes mais à en ouvrir, dans le souci d'un dialogue toujours recommencé :

« Je me suis donné beaucoup de peine pour que vous n'en preniez aucune aurais-je dû écrire en tête de chacun de mes ouvrages, comme avertissement au lecteur. C'est ce que d'autres ont appelé ma clarté, 'mon style coulant' 'qui ne sent pas l'encre' 'ma grande facilité'. Hélas ! qu'ils me connaissent peu, et mal, ceux qui ne savaient pas ma folie. »<sup>709</sup>

---

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>706</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, pp. 2-3.

<sup>707</sup> Jérôme de Gramont, *op. cit.*, p. 20.

<sup>708</sup> Robert Kemp, « Catherine Paris, de la princesse Bibesco », in *La Revue Universelle*, 15 juin 1927, p. 741.

<sup>709</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 3.

## L'impossible dialogue ?

Avançant le modèle du dialogue pour définir tout échange avec l'Autre, Alain Goulet reprend l'idée d'une conscience de l'écrivain qui serait « entièrement dialoguée », d'après la formule de Mikhaïl Bakhtine<sup>710</sup>.

Dans un article qui proclame que « le dialogue de sourds est le modèle de tout dialogue »<sup>711</sup>, Franc Schuerewegen insiste sur l'idée que toute communication est un acte manqué :

« On veut nous faire croire que la 'communication' existe et que l'homme a toujours 'communiqué'. C'est évidemment le contraire qu'il faut dire. Les hommes ne 'communiquent' pas vraiment entre eux, ils font semblant, ils simulent. Et si par hasard un acte de communication un peu 'réussi' a lieu, c'est là l'exception, non la règle. »<sup>712</sup>

Le critique rajoute que « les mots appartiennent à tous et il n'est pas de parole véritablement 'intime' »<sup>713</sup>. D'où l'on pourrait en conclure à l'inadéquation des mots à exprimer le propre, l'unique de chaque être, à une incapacité intrinsèque du langage à servir et à transcrire donc, de manière fidèle, la particularité du vécu humain. Étant donné que le langage est avant tout notre outil pour que l'homme vive en communauté, ne faut-il donc assumer cette contrainte, parler et écrire avec cette contrainte ?

« Puisque la parole est publique, puisque 'je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui traîne dans la langue'<sup>714</sup>, il ne saurait donc y avoir de communication parfaitement secrète. »<sup>715</sup>

Les paroles sont là pour être répétées, reproduites, déformées, souligne Schuerewegen. Il reprend la thèse de Jacques Derrida<sup>716</sup> pour conclure que le danger gît dans les mots<sup>717</sup>. Et c'est encore Derrida qui nous rappelle que l'écriture n'est jamais une invention de l'Autre mais un discours sur la possible, désirable invention de « nous » :

---

<sup>710</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Le Seuil, 1970, p. 324, cité par Alain Goulet, « Avant-propos », *L'écriture de soi comme dialogue*, actes du colloque de Caen, 24-25 janvier 1997, sous la direction d'Alain Goulet, Caen, Centre de recherche « Textes-histoire-langages », 1998, p. 10.

<sup>711</sup> Franc Schuerewegen, « Parle » (Racine, Bajazet), in *L'Intime-L'Extême*, *op. cit.*, (pp. 23-33), p. 23.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>714</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 15, cité par Franc Schuerewegen, *op. cit.*, p. 25.

<sup>715</sup> Franc Schuerewegen, *op. cit.*, p. 25.

<sup>716</sup> « [...] pour Derrida une formule efficace est une formule qu'on peut reproduire dans des contextes les plus divers, comme une signature en quelque sorte (d'où le titre de l'étude). En d'autres mots encore, si cela peut être mimé ou parasité, c'est que cela fonctionne. Or, toujours d'après Derrida, nous ne sommes guère en droit d'attendre autre chose des mots que nous employons que leur bon fonctionnement. » Jacques Derrida, *Quand dire, c'est faire*, introduction, traduction et commentaire par G. Lane, postface de F. Récanati, Paris, Éditions du Seuil, 1970, cité par Franc Schuerewegen, *op. cit.*, p. 26.

<sup>717</sup> « [...] les mots sont des petits pétards un peu traîtres dont nous nous servons pour obtenir certaines choses et pour produire certains effets. Il arrive donc fréquemment que l'utilisateur se blesse à vouloir les apprivoiser. Une détonation se fait entendre, puis un cri, le sang coule. C'est le prix que nous payons pour avoir parlé. » *Ibid.*, p. 28.

« L'autre, c'est bien ce qui ne s'invente pas, et c'est donc la seule invention au monde, la seule invention du monde, la nôtre, mais celle qui nous invente. Car l'autre est toujours une autre origine du monde et nous sommes à inventer. Et l'être du nous, et l'être même. Au-delà de l'être. »<sup>718</sup>

Franc Schuerewegen rappelle aussi une citation du sociologue et philosophe Jean Baudrillard où celui-ci soutient que les gens ne communiquent plus et reproche à la communication d'être de plus en plus institutionnalisée, victime d'une « lourdeur bureaucratique ». <sup>719</sup> Franc Schuerewegen cite aussi, en conclusion de son article Barthes :

« Savoir qu'on n'écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément là où tu n'es pas – c'est le commencement de l'écriture. »<sup>720</sup>

Mais il y a aussi ces esprits rêveurs qui n'acceptent pas cette barrière de l'incommunicabilité. Marthe Bibesco fait partie de ces écrivains pour qui l'art dépasse l'individuel. Au début du XXe siècle, la parole n'avait pas encore perdu espoir en son pouvoir d'exorciser la conscience qui s'ouvre, à travers son témoignage écrit, et l'autre conscience, celle du lecteur, qui se retrouve dans le témoignage amassé. La Princesse s'attarde sur l'importance attachée au journal, aux notes quotidiennes, à l'œuvre de mémoire, et rappelle le sens que l'abbé Mugnier attribuait à « la chose écrite », au rôle que son guide spirituel assignait à l'écriture-lecture :

« de s'exprimer à fond, et de tout dire, et d'apprendre à le dire, le double but étant de s'exorciser soi-même, 'd'éliminer le divin poison' et puis d'aimer les autres à s'en débarrasser par la lecture, en obéissant à l'inspiration de l'esprit, de combattre, en place de désert, et de transmettre, puisque enfin les dons reçus ne nous sont pas accordés pour n'en rien faire, mais pour être communiqués. »<sup>721</sup>

## II.2. La solitude et la mort

### La solitude, signe de modernité : la prison de la solitude

« je me suis réjoui de mes solitudes. »<sup>722</sup>

Le Je chez Marthe Bibesco est un être terriblement seul. Mais il ne faut pas en conclure à un état d'auto-isolation propre à la conception romantique du héros solitaire.

---

<sup>718</sup> Jacques Derrida, « Psyché. Inventions de l'autre », in *Psyché. Inventions de l'autre*, Texte de deux conférences prononcées à l'université de Cornell en avril 1984 et à l'université de Harvard en avril 1986, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », (1987), 1998, p. 60.

<sup>719</sup> Franc Schuerewegen, *op. cit.*, p. 32.

<sup>720</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 116, cité par Franc Schuerewegen, *op. cit.*, p. 33.

<sup>721</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 23.

<sup>722</sup> Maurice Barrès, *Mes Cahiers 1896-1923*, *op. cit.*, p. 137.

L'expérience de la solitude ne lui arrive pas comme un état d'âme que le Je aurait recherché ou même souhaité mais comme une donnée irréfutable, une réalité extérieure contre laquelle il tente tant bien que mal de se rebeller. Le Je du *Perroquet Vert* décrit son univers comme étant cette « famille nombreuse composée de personnes solitaires. »<sup>723</sup> La jeune fille dans le miroir compose le portrait de l'extrême solitude de l'être : le Je reconnaît dans les « habitudes contemplatives » de son *alter ego* (sa sœur Marie) la preuve de l'état d'isolement affectif que lui avait imposé auparavant le même milieu familial :

« J'y voyais la preuve qu'elle [Marie] n'avait eu, elle aussi, qu'elle-même à consulter, qu'elle-même à connaître, et qu'elle-même à qui se fier. »<sup>724</sup>

L'enfant dans le miroir est la métaphore de l'être douloureusement seul. Sa solitude risque à tout moment de lui faire perdre toute raison de vivre. Le silence s'avère alors une expérience préfigurant la mort :

« Ce n'est pas du suicide qu'il faudrait avoir peur. C'est du silence, de notre silence. Ce n'est pas le suicide qu'il faut craindre et cacher à tous, c'est le manque d'amour, la peur de l'autre, le terrible amour de soi.

Je me suis toujours méfié du silence. Je me suis toujours méfié de ce qu'on en dit. Nous le pensons comme une maladie. C'est bien plus que cela. [...] Mais choisir le silence est presque un signe de santé dans une société qui se contente de faire du bruit. Le silence devient un langage vrai. »<sup>725</sup>

Si la solitude risque de pousser les héroïnes de Marthe Bibesco dans les griffes de la mort c'est parce que le Je, tel que l'écrivain le construit, témoigne d'une dépendance affective envers autrui. Emmanuel Levinas, un des grands philosophes de l'altérité, pense que la relation avec l'autre est continuellement une épreuve, voire même un traumatisme. Une dépendance affective lie le moi à l'autre. Constamment préoccupé par la « précarité »<sup>726</sup> de la présence d'autrui, le moi vit avec la peur de la perte de l'autre. Analysant la vision de la mort chez Levinas et Derrida, Elena Bovo établit un point commun sur ce sujet chez les deux philosophes : la mort est envisagée comme une dans la perspective du survivant comme une expérience du « sans réponse »<sup>727</sup>, comme une réponse perdue dans une temporalité de l'attente, à jamais retardée.<sup>728</sup>

---

<sup>723</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 49.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>725</sup> Marc Chabot, *En finir avec soi. Les voix du suicide*, vlb éditeur, coll. «Des hommes et des femmes en changement », Québec, Montréal, 1997, p. 14.

<sup>726</sup> Concernant la philosophie de l'altérité chez Levinas et Derrida nous avons fait appel au travail d'Elena Bovo, *Absence / Souvenir. La relation à autrui chez E. Levinas et J. Derrida*, op. cit., p. 13.

<sup>727</sup> Jacques Derrida, *Adieu à Emmanuel Levinas*, Paris, Galilée, 1997, p. 14, cité par Elena Bovo, op. cit., p. 139.

<sup>728</sup> Elena Bovo, op. cit., p. 139.

Dans ce cas, « la mort devient une expérience, pour le survivant, de non-réponse, expérience du silence »<sup>729</sup>. Selon la vision de Levinas, qui concorde avec celle de Marthe Bibesco, « le silence définitif d'autrui, porte atteinte à l'identité du moi »<sup>730</sup>. Face à une solitude imposée (par les autres), le sujet réagit par une solitude imposée à soi-même. Tenir les autres à l'écart peut s'avérer être un passage vers un isolement qui annonce la mort, d'où l'idée du suicide comme thématique majeure dans *Le Perroquet Vert*.<sup>731</sup>

« Le repli sur soi apparaît donc mortifère ; s'enfoncer dans la solitude équivaut à se rapprocher de la mort. [...] Les autres sont ainsi tenus à distance. »<sup>732</sup>

« Le suicide demeure l'aboutissement dernier de la solitude. »<sup>733</sup>

### **Perspectives sur la solitude**

Le discours sur la solitude constitue l'une des thématiques privilégiées par la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle : la solitude est définie, d'un côté, comme cette fierté byronienne éminemment narcissique et individualiste et, d'un autre côté, comme un altruisme réconciliateur déplorant un mal de vivre partagé par tous. Les héros de la modernité ne sont pas des solitaires, mais ils sont des êtres extrêmement seuls.

*Isvor* et *Le Perroquet Vert* respirent l'air de la solitude. La solitude nous y montre sa nature protéiforme et son ambiguïté profonde. Quelle meilleure figure pour incarner les paradoxes d'une modernité qui exige une rupture pour mieux souder. Dans un mouvement cyclique (comme la nature, comme la vie) l'individu s'isole de l'Autre pour retrouver son Moi (à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup> siècle) et, en se réconciliant avec son Moi, il s'ouvre à nouveau vers l'Autre, jusqu'à ce que le premier grand cataclysme mondial l'oblige à affronter ses démons. Ni les paradis artificiels ni les vérités abstraites d'une communion avec la nature ou la divinité ne suffisent plus à dissimuler les conflits réels qui gisent dans la conscience sociale, collective et individuelle.

La solitude surgit avant tout comme une problématique des rapports entre le Moi et l'Autre et se définit en fonction des questions que ces deux instances s'adressent et des définitions qu'elles n'arrêtent pas de s'inventer. Situées dans l'époque de l'entre-deux, entre

---

<sup>729</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>731</sup> Nous avons consacré un chapitre à part dans notre recherche à la thématique du suicide.

<sup>732</sup> Michel Braud, *La tentation du suicide*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 157.

l'héritage du XIXe et le renouveau du XXe, les héros de Marthe Bibesco vont vivre des états de solitude des plus divers, vives illustrations des démons anciens et contemporains.

L'héroïne du *Perroquet Vert* respire un étrange air de mélancolie. Une solitude de nature romantique semble envahir son univers. Lorsque le roman s'ouvre, l'enfant vit une situation d'isolement qu'elle subit comme un signe de malédiction. Cette situation d'isolement que l'enfant perçoit comme une fatalité se construit initialement comme une solitude mélancolique. Bien que la source de la solitude soit nommée (la mort du frère), pour l'enfant, cette situation sur laquelle il n'a pas de prise devient destinée tragique. Le personnage-narrateur du *Perroquet* naît sous le signe d'une étoile éteinte, d'une solitude imposée par les Autres. Sa situation est d'autant plus dramatique que son isolement est double : dans la société et dans la famille. La solitude lui est offerte comme condition même de son existence. Rien d'étonnant qu'un tel personnage choisisse par la suite de faire de son existence un défi aux valeurs de la collectivité dont l'expression la plus édifiante réside dans le mariage formel et le refus de l'amour terrestre :

« Le mélancolique existe envers et contre tous : il présage l'individualisme de la pensée moderne. La Mélancolie est une recherche des valeurs fondamentales de l'individu par opposition aux valeurs imposées de la collectivité, du groupe, du clan, de la caste, du lignage. »<sup>734</sup>

Le seul amour pour lui existe comme abstraction (amour comme hommage au frère décédé) alors que sur terre, l'amour sororal (d'un Autre Moi) succombera au même destin tragique. La solitude naît dans le contexte d'un traumatisme majeur. Les séquelles psychiques transforment le personnage en un être (adulte) pour qui le contact avec l'autre s'avère être soit souffrance soit simple corvée et convention (l'exemple étant le mariage sans amour de l'héroïne). Aucune des options n'est acceptable pour l'héroïne qui choisit finalement l'isolement, notamment le cloître.

A la veille du XXe siècle, la littérature prône l'avènement d'un homme nouveau. Pour l'individu moderne la solitude s'offre comme « une stratégie de défense et de survie »<sup>735</sup>. Avant la première guerre mondiale, la solitude se présente comme une réaction face à un climat d'incertitudes et de troubles sociaux. L'homme nouveau répond par une attitude narcissique dont les interrogations aboutissent au sentiment du néant. Troubles psychologiques et sociaux poussent à une quête du Moi qui trouve dans la solitude son espace

---

<sup>734</sup> Philippe Walter, « Mélancoliques solitudes : le roi Pêcheur (Chrétien de Troyes) et Amfortas (Wolfram von Eschenbach) », in *Solitudes, écriture et représentation*, sous la direction d'André Siganos, ELLUG, Université Stendhal Grenoble, 1995, (pp. 21-30), p. 29.

<sup>735</sup> Negin Daneshvar-Malevergne, « Narcissisme et solitude dans la littérature fin de siècle française et anglaise », in *Solitudes, écriture et représentation*, sous la direction d'André Siganos, *op. cit.*, p. 79.



de prédilection. A la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, la solitude cesse d'être un fléau pour devenir la matérialisation d'une auto-analyse dont le Moi semble avoir besoin pour se reconstruire. L'homme moderne apprend à accepter sa nature paradoxale, conscient de sa faiblesse et de ses limites, mais animé par une « volonté inépuisable »<sup>736</sup> de fonder « un nouvel ordre »<sup>737</sup>. Le repli narcissique se veut une descente aux enfers pour pouvoir ensuite renaître pour soi-même et pour les autres, pour apprendre « à s'aimer, puis à aimer les autres »<sup>738</sup>. Solitude initiatique et quête de vérités abstraites seront confrontées avec la réalité du premier conflit mondial.

L'homme nouveau cède la place à l'homme absurde qui ressent la solitude comme une maladie à laquelle il faut trouver des remèdes.

### **Solitude : soi comme spectacle – seule face à la communauté**

Dans *Isvor*, le sentiment d'isolement que le Je déplore vient comme une réaction sociale concrétisant la peur de l'autre. La solitude n'est jamais aussi fortement ressentie que lorsque le Je se retrouve seul devant un Autre constitué en groupe. Isolée dans un lieu « privilégié » qui lui est réservé, la princesse d'Isvor vivra, gênée, le spectacle mis en place par les élèves de l'école du village en son honneur. Le renversement des rôles est évident :

« Du haut de ma grandeur solitaire, j'avais envie de descendre ou de tomber.

Il me parut tout de suite que je n'étais pas là pour voir, mais pour être vue, pour servir de spectacle... »<sup>739</sup>

[Et plus tard, dans le même cadre :] « Seule, exposée aux regards de tous, ne pouvant m'en aller qu'en traversant la foule, donc en lui montrant d'encore plus près mon visage baigné de larmes, je devais subir jusqu'à la fin ces louanges grossières qui m'accablaient. »<sup>740</sup>

La solitude ressentie d'autant plus profondément qu'elle est opposée à l'union et au sentiment de partage de la communauté revient comme une obsession.

« Je suis vraiment un être seul parmi les êtres.

Eux s'associent, eux travaillent en commun, eux s'amuse et me font envie, et c'est à peine si je puis participer en pensée à ce qui leur arrive. »<sup>741</sup>

---

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>739</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 244.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 253.

## Dieu, le remède divin pour la solitude

« Je ne sais pas au juste quelle est la valeur du mot Dieu, mais cette expression dans laquelle nos pères ont déposé tout ce qu'ils entrevoyaient de meilleur me vient naturellement aux lèvres dans cette crise nationale et je dis à nos amis, à Déroulède, à la France : « Dieu vous garde ! » »<sup>742</sup>

Les héroïnes de Marthe Bibesco aboutissent au même raisonnement barrésien. Rappelant aussi les questionnements qui tourment les personnages de Dostoïevski, il y a dans les livres de la Princesse ceux qui s'effacent en se perdant, sombrant sur la voie du crime contre soi. Et puis, il y a ceux qui se tournent vers d'autres remèdes que ceux humains. Le choix du cloître comme décision finale du Je s'affirme comme la formule d'un « silence parfait »<sup>743</sup>, l'harmonie entre le passé et l'avenir d'une héroïne dont le statut inaltérable est celui d'une sœur :

« Aussitôt, comme ces voyageurs indécis qui prennent soudain le parti d'aller voir tel pays plutôt que tel autre, sur la foi d'une affiche de gare, je me sentis invinciblement attirée par ces paroles qui faisaient image :

« La Mission du Maduré (diocèse de Trichinopoly)<sup>744</sup>, confiée aux Pères de la Compagnie de Jésus, « couvre dans l'extrême sud de l'Inde, 44.688 kilomètres carrés. Elle compte 280.000 « catholiques... »<sup>745</sup>

Derrière ces paroles, le lecteur reconnaît bien la voix de l'auteur, de celle qui avoua avoir toujours vécu avec cette tentation du cloître<sup>746</sup> :

« Pour des âmes immodérées comme sont les nôtres, il faut un cloître ; il n'y a pas d'autre issue que Dieu. »<sup>747</sup>

Comme pour Dostoïevski, les héros de Marthe Bibesco découvrent Dieu comme « la source de tout sens »<sup>748</sup>, la seule solution pour sortir de l'état de crise profonde de l'individu, car, comme l'explique Louis Allain, le problème métaphysique est indispensable à l'art selon l'écrivain russe, qui pense que l'humanité a besoin de « valeurs suprêmes »<sup>749</sup> pour exister.

---

<sup>742</sup> Maurice Barrès, *Mes Cahiers 1896-1923*, op. cit., pp. 139-140.

<sup>743</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 289.

<sup>744</sup> La mission de Maduré reste une des plus importantes missions catholiques en Inde. Les textes des missionnaires signalent que ce lointain territoire de l'Inde méridionale témoigne d'une impressionnante préservation du patrimoine culturel et spirituel hindou en dépit des influences occidentales. Voir à ce sujet le document signé par Pierre Suau, *L'Inde tamoule*, Paris, H. Odin, 1901, 232 p.

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>746</sup> Voir Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié I*, p. 220.

<sup>747</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 284.

<sup>748</sup> Louis Allain, *Dostoïevski et Dieu. La Morsure du divin*, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 26.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 26. Louis Allain s'attarde sur l'importance du concept d'immortalité de l'âme chez Dostoïevski et sur le besoin de la transcendance qu'il explique autant par un fond agnostique (Dostoïevski se définissant lui-même comme un « enfant du siècle, enfant de l'incroyance et du doute ») que par des raisons « psychologiques et

« Tout le conduit à Dieu, – ajoute Allain sur le génie russe – sa faiblesse, son orgueil et son angoisse. »<sup>750</sup> La mort et le devenir constituent aussi le fondement thématique de l'œuvre de Chateaubriand qui trouve dans le sentiment religieux une possible réponse à son questionnement sur ce que Vial appelle la « perpétuelle succession de l'homme à lui-même »<sup>751</sup>. La quête divine surgit comme un parcours nécessaire chez le mémorialiste lors d'un cataclysme intime, la mort des êtres les plus chers. Si, dans les *Mémoires* la mort du père « réhabilite »<sup>752</sup> *a posteriori* la relation père-fils, la mort de la mère, doublée à courte durée par le drame de la perte de sa sœur, Julie, se fait synonyme dans le vocabulaire chateaubrianesque de « révélation » et « réparation »<sup>753</sup>. En proie à une terrible culpabilité envers une mère qui avait toujours manifesté sa déception quant à la condition d'écrivain de son fils ainsi que son écœurement pour l'égarement de celui-ci quant à la foi chrétienne, l'écriture devient alors un travail d'expiation, tel le *Génie du Christianisme* pour Chateaubriand.

« Ah ! que n'ai-je suivi le conseil de ma sœur ! Pourquoi ai-je continué d'écrire ? Mes écrits de moins dans mon siècle, y aurait-il eu quelque chose de changé aux événements et à l'esprit de ce siècle ?

Ainsi, j'avais perdu ma mère ; ainsi j'avais affligé l'heure suprême de sa vie ! Tandis qu'elle rendait le dernier soupir loin de son dernier fils, en priant pour lui, que faisais-je à Londres ? Je me promenais peut-être par une fraîche matinée, au moment où les sueurs de la mort couvraient le front maternel et n'avaient pas ma main pour les essuyer ! »<sup>754</sup>

« Ces deux voix sorties du tombeau<sup>755</sup>, cette mort qui servait d'interprète à la mort, m'ont frappé. Je suis devenu chrétien. Je n'ai point cédé, j'en conviens, à de grandes lumières surnaturelles : ma conviction est sortie du cœur ; j'ai pleuré et j'ai cru. »<sup>756</sup>

---

morales » (notamment le refus de l'autorité humaine car aliénante, remplacée par l'autorité divine, salvatrice et garante de la liberté individuelle). *Ibid.*, p. 27.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 28. « Il est remarquable de constater que pour Dostoïevski, dans sa démonstration de l'existence de Dieu, le point de départ absolu, le point zéro, soit l'homme. Simplement, l'homme ne saurait être le point de retour. S'il est à l'origine son propre commencement, il ne saurait être sa propre fin. » *Ibid.*, pp. 29-30.

<sup>751</sup> André Vial, *Chateaubriand et le Temps Perdu*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>752</sup> Gábor Csíky, *Fascination de la mort dans les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 175. Gábor Csíky insiste sur cette réhabilitation post mortem de la relation père-fils par la médiation du sentiment du pardon, notamment le pardon envers le caractère sévère du père, mais dont l'affection profonde ne fait aucun doute aux yeux de l'écrivain. Au lieu d'approfondir les distances, la mort peut aussi créer des ponts. « La mort, le fait de passer par la mort est la condition même pour pouvoir formuler un jugement valable et impartial sur quelqu'un. » *Ibid.*, p. 174.

<sup>753</sup> Voir l'analyse de Gábor Csíky concernant la culpabilité de Chateaubriand envers sa mère, Apolline de Bedée, dame de Chateaubriand, morte le 31 mai 1798, à Saint-Sevan, dans des conditions misérables. *Ibid.*, p. 177.

<sup>754</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, livre onzième, chapitre 4, p. 397.

<sup>755</sup> Les dernières paroles de sa mère mourante ne parviendront au fils qu'avec un retard considérable et par l'intermédiaire d'une lettre de sa sœur, Julie, elle aussi partie dans le royaume des ombres au moment où ses lignes douces-amères parviennent à l'écrivain.

<sup>756</sup> Note l'écrivain reprenant la première préface du *Génie du Christianisme*. *Ibid.*, p. 398.

Le sentiment du sacré naît dans le rapport entre l'expérience religieuse et la poésie, au sens d'une « allégorie morale » qui, d'après Marie Pinel, « rend compte de l'harmonie existant entre l'ordre humain et l'ordre divin, altérité absolue, cadrée mais non inconnue à l'homme car la Création est la beauté visible de Dieu, « l'univers est son *imagination rendue sensible* ». »<sup>757</sup> O combien la parole de celui qui a « fait de la mort elle-même l'objet par excellence de la poésie »<sup>758</sup> fascina la jeune Marthe ; o combien ses écrits portent l'empreinte de cette « religion du tombeau »<sup>759</sup> que Manuel de Diéguez définit comme un christianisme métamorphosé à une parole chantant la solitude !

« Prendre possession des espaces et contraindre la nature à chanter l'homme, telle est la fonction de cette cosmogonie de la mort qu'est le christianisme. »<sup>760</sup>

Dieu comme remède à la solitude est un concept que la princesse a pu aussi bien retrouver chez Barrès, avec la précision que nous y apercevons une affinité avec un mysticisme de nature pascalienne<sup>761</sup>, avec cet esprit en quête de la grâce divine<sup>762</sup>, essayant de donner un sens à ses doutes et ses souffrances.

« L'adoration du Christ, c'est la mise au point, le dégagement, l'adoration de ce qu'il y a de plus essentiel dans l'humanité : la souffrance. »<sup>763</sup>

Quant à la Princesse Bibesco, elle trouve dans son ami et confident l'abbé Mugnier, un messager de Dieu qui l'aide à guérir son « appétit de mourir »<sup>764</sup> et à vouloir affronter la vie,

<sup>757</sup> Marie Blain-Pinel, *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, Albertville, Éd. Claude Alzieu, coll. « In Libro », 1995, p. 337. Le sens de l'écriture serait donc à rechercher dans cet « art du symbole qui prend valeur essentielle et non plus décorative : les évocations poétiques ont pour but de donner forme à l'indicible : la beauté de Dieu. » *Ibid.*, p. 338.

<sup>758</sup> Manuel de Diéguez, *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 111. Voir aussi pp. 111-113. Pour le poète des ruines le christianisme avec ses rites offre le spectacle de l'Histoire des hommes et de son propre éternel anéantissement.

<sup>761</sup> Rendant tribut à Pascal, Barrès se confessait dans ses *Cahiers* :

« On ne peut faire à un écrivain de plus grand honneur que de l'inviter à prononcer l'éloge de Blaise Pascal. Si Pascal n'avait pas vécu, j'aurais eu moins de plaisir de vivre. » M. Barrès, « Mes Cahiers », in *Mes Cahiers 1896-1923*, *op. cit.*, p. 1000. Quant à Marthe Bibesco, elle ouvre le récit d'*Isvor* par la même célébration de la pensée pascalienne : tout juste rentrée dans son village natal, la princesse « pense très fortement ce qu'a pensé Pascal : « Il y a des herbes sur la terre ; nous les voyons ; de la lune on ne les verrait pas... » », *Isvor, le pays des saules*, p. 3.

<sup>762</sup> Nous faisons référence à cet esprit assoiffé de savoir et de spiritualité qui développe les concepts jansénistes comme ce postulat qui dit « que la grâce est efficace, et qu'elle détermine notre volonté à faire le bien. » Blaise Pascal, *Les Provinciales*, Paris, Bookking International, Maxi-Livres Profrance, (1996), 1998, p. 30.

<sup>763</sup> Maurice Barrès, « Mes Cahiers », in *Mes Cahiers 1896-1923*, *op. cit.*, p. 160. Sur le mysticisme barrésien voir l'analyse stylistique des images d'inspiration religieuses dans la thèse de Jean Foyard, *Le style poétique de Maurice Barrès*, thèse présentée devant l'Université de Strasbourg II le 5 novembre 1976, Paris, Éd. Champion, 1978, 490 p.

<sup>764</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 53.

car selon l'homme de Dieu, « vieillir ce ne sera pas diminuer, mais au contraire aller vers un agrandissement certain, comme croissent les arbres. »<sup>765</sup>

### Solitude et écriture

La solitude de l'écrivain revêt des formes particulières. Gaëtan Brulotte<sup>766</sup> passe en revue les différentes formes de solitudes en rapport avec la notion d'auteur, de sa naissance jusqu'à sa disparition et son remplacement par son avatar, l'« autreur »<sup>767</sup> : en commençant par « le retrait réflexif de Montaigne »<sup>768</sup> au XVIe, suivi par le mondain homme de lettres à l'époque classique, puis l'ascétisme rousseauiste d'un écrivain solitaire qui va faire de sa solitude un signe de distinction au XIXe siècle donnant naissance au mythe du Poète. C'est avec le XXe siècle que la solitude cesse d'être une spécificité de l'écrivain et devient une maladie du siècle, un « problème collectif »<sup>769</sup>, de chacun et de tous :

« Si la solitude n'est pas un lieu commun de l'écrivain, ainsi qu'on serait porté à le croire, ce n'est certes pas parce que l'écrivain moderne ne la connaît pas ; c'est peut-être parce qu'elle ne lui est pas particulière, mais qu'elle est le lot de tout le monde. La solitude est devenue un fléau : c'est une maladie qu'on attrape, qu'on craint, qu'on essaie de fuir par tous les moyens et dont on a peur de parler. La solitude est l'indicible, c'est l'obscur de notre époque. Son dernier refuge semble être la fiction qui, seule, ose l'éclairer dans la plus crue des lumières. Mais si la fiction a le courage de la dire, elle ne propose guère de solution nouvelle au problème. »<sup>770</sup>

La solitude est un autre moyen pour créer l'écart nécessaire, le détachement propre à l'écriture, très évident dans *Le Perroquet Vert*. Dans sa lettre, Émilien parle de la notion d'« absence » comme une trouvaille inutile pour prouver la vérité du sentiment de l'amour. Le terme y apparaît à trois reprises :

« Mon Amie, je vous ai laissé partir, parce que vous voulez être plus forte que moi, plus forte que vous-même. Je sais que j'encourage ainsi votre faiblesse qui est de croire à la nécessité de l'absence pour voir clair en vous, alors que l'absence obscurcit ; pour m'éprouver, alors que toute preuve est faite.

Un an d'attente est votre dernière invention, la condition que vous mettez à mon bonheur. »<sup>771</sup>

---

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 53. (Lettre de Belgrade de l'abée Mugnier à la Princesse, 30 mars 1923)

<sup>766</sup> Gaëtan Brulotte, « La solitude de l'écrivain », in *Solitudes, écriture et représentation*, sous la direction d'André Siganos, *op. cit.*, pp. 147-159.

<sup>767</sup> La notion d'*autreur* appartient à Philippe Sollers, *Vision à New York*, Paris Grasset, 1981, p. 170, cité par Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 150.

<sup>768</sup> Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 148.

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>771</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. I. Le soulignement nous appartient.

« Vous m'avez avoué que c'était là votre tactique habituelle ; qu'elle vous avait plusieurs fois réussi ; que vous aimiez à être absente ; que les gens qui pensaient mourir sans vous se portaient ensuite à merveille ; que de fuir derrière les saules vous plaisait... »<sup>772</sup>

« Si, par votre art de créer les distances, de susciter des obstacles et de gagner du temps, vous réussissiez à me dérouter, puis à me perdre, un jour que les saules plantés par vous seront devenu très grands, et que vous ne serez pas encore très vieille, vous sentirez sur votre cœur le poids de tant de feuilles jaunies. »<sup>773</sup>

Ainsi la narratrice d'*Isvor* semble avoir besoin de la solitude pour son projet d'auto-analyse. Mais est-ce que la lettre d'Émilien se veut une clé de lecture ? Placée en dehors du texte, elle marque la rupture avec la vision romantique, avec un amour autosuffisant et purement individualiste. « Absence » signifie ici « refus » de l'ancienne attitude envers la vie, envers les autres. Si Émilien interprète le retour au pays d'origine comme un simple égarement d'une âme immature, c'est tout simplement parce qu'il n'intègre pas le récit d'une fuite non pas vers la solitude mais vers la communauté, vers son pays, vers les êtres qui peuvent lui apporter un savoir sur soi. Ce désir de la découverte et du nouveau qui souhaite revaloriser un savoir ancien, fait d'Isvor un bel espace de modernité où l'être fuit ses ambitions individualistes pour retrouver la richesse d'une culture. Isvor s'affirme comme l'univers fécond de la création, l'espace du ressourcement et, essentiellement, celui de la découverte d'une vocation. Derrière les paroles de Marthe Bibesco décrivant sa « seconde résurrection »<sup>774</sup>, entre 1919 et 1923, la période de la rédaction d'*Isvor*, on croît entendre une nouvelle fois la voix du Je nous racontant l'histoire du Pays des saules :

« [...] ce livre de plein air, expérience de mes années de solitude virgilienne au milieu d'un peuple de bergers et de laboureurs, qui me confirmait dans ma vocation, qui m'apprenait ce que j'étais venue faire en ce monde, et ce livre [...] me servira de pierre angulaire et de pierre de touche pour tout ce que je devais écrire ensuite de cette œuvre de mémoire, entreprise d'abord à rebours du temps présent. »<sup>775</sup>

Ce projet scriptural revendiquant la solitude du poète au milieu de son peuple rappelle l'ambition chateaubrianesque de l'écriture de la mémoire en tant que rêve d'une « unité » et « continuité »<sup>776</sup> du Moi et de l'Histoire. « Expérience de la solitude »<sup>777</sup>, le souvenir est

---

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. II.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. III.

<sup>774</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 27.

<sup>775</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>776</sup> Analysant le rôle du souvenir chez Chateaubriand, André Vial le définit comme « le lien qui assure la cohérence d'instantanés épars en une durée personnelle, la permanence, dans un vivant qui se succède sans cesse à

l'instrument de travail de l'écrivain, celui qui traduit le mieux son incessant flottement entre l'illusion du bonheur (d'un temps) retrouvé et la souffrance provoquée par l'œuvre sur la mémoire qui s'articule sur le fonds de « la conscience d'une douceur et d'une existence irrévocablement révolues. »<sup>778</sup>

« J'ai été obligé de m'arrêter : mon cœur battait au point de repousser la table sur laquelle j'écris. Les souvenirs qui se réveillent dans ma mémoire m'accablent de leur force et de leur multitude : et pourtant, que sont-ils pour le reste du monde ? »<sup>779</sup>

Situant la démarche du poète de l'histoire dans une véritable « descente orphique »<sup>780</sup>, la solitude n'a pas de signification que lorsqu'elle se donne comme partie intégrante d'un projet historique.<sup>781</sup> Comme pour Chateaubriand, l'écriture de la Princesse Bibesco naît dans un espace de la solitude qui n'est pas l'empire du malaise et du néant sinon le territoire fertile de la mémoire qui fait et défait/ qui range et dérange l'Histoire.

### Solitude et mort

« Nos bois ! Nos beaux bois, qui ne sont pour eux, que du bois de chauffage... Nos hêtres en fournissent à toute la vallée et même aux villes lointaines à qui les trains de bois, si longs, en portent la nuit.

On les entend passer dans les gorges de la montagne, sifflant à la descente, les freins serrés, entre une et deux heures du matin. Je me réveille parfois au bruit déchirant qu'ils font, répété par les échos, et, saisie de frayeur en me sentant si seule, je souhaite de mourir pour être avec les autres... »<sup>782</sup>

Parfois un sentiment de solitude vient hanter l'esprit, le temps des orages. Il se retrouve dans l'image métaphorique d'un lien si puissant avec la nature que le sacrifice du

---

lui-même, des vivants que successivement il a cessé d'être. » André Vial, *Chateaubriand et le Temps Perdu*, op. cit., p. 52.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>779</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., tome I, première partie, livre 1, chapitre 7, p. 43.

<sup>780</sup> Manuel de Diéguez, *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, op. cit., p. 79. Manuel de Diéguez met l'accent sur le lien à faire entre la solitude du poète et son désir de communiquer, de partager avec le public cette solitude même qui « se définira en termes d'Histoire – c'est l'Histoire qui opposera au silence son contraste retentissant et qui dévoilera le silence comme silence. » *Ibid.*, p. 75.

<sup>781</sup> « Quelle poétique, si l'homme n'ose plus se déguiser en un Dieu et orchestrer l'univers par le verbe ? Si seule l'Histoire exige de l'univers une assez vaste mémoire, si seule elle veut assez durer pour jeter quelque règne humain à « l'océan muet qui s'avance sur nous » ?

Les songes du poète de l'Histoire exerceront une fonction conquérante sur le néant. « Alexandre créait des villes partout où il courait ; j'ai laissé des songes partout où j'ai traîné ma vie. » [...] Pour Chateaubriand, Orphée donne des songes à l'Histoire comme l'Histoire donne des sceptres aux conquérants. Mais les conquérants entassent les pierres qui assurent un règne à la mémoire ; les poètes seuls, embrassent l'effacement de l'Histoire elle-même, donnent une mémoire à l'oubli inscrit dans la pierre, dont ils font un somptueux étalage ; et ils se font un empire, enfin, de ce qui se défait. » *Ibid.*, pp. 76-77.

<sup>782</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 171.

bois pour le bonheur humain ne semble pas juste. La machine bruyante du progrès (le train est le symbole du développement technologique) perturbe le sommeil. Les rêveries sereines au milieu de la nature ont cédé la place à des visions qui troublent jusqu'à la mort. La solitude fait partie chez Marthe Bibesco d'une poétique qui se définit à l'intérieur d'un espace autant visuel que sonore, entre bruit et silence :

« Une veuve sans enfants qui vit isolée, se plaint du bruit effrayant qui se fait dans ses oreilles quand elle est seule.

– J'entends hurler la solitude, dit-elle.

Je connais un peu ce bruit-là... »<sup>783</sup>

[Plus tard, rentrant chez elle après une sortie, devant le « paysage disloqué » (p. 302) la princesse s'avoue :] « Moi aussi, le cœur me manque, et j'entends « hurler la solitude ». »<sup>784</sup>

La réflexion sur la solitude rend le sujet conscient d'un silence qui vient de soi-même. La solitude comme conséquence de nos propres gestes, ou plutôt de notre manque d'action constitue la réponse offerte par la sagesse du peuple (incarnée par le personnage d'Outza) à ceux qui se sont trompés dans leurs questionnements :

« – Mais celui qui n'a pas crié n'entendra rien, dit Outza, parce que la punition des muets c'est d'être aussi des sourds.

Il faut que je me résigne à ne rien entendre puisque je n'ai rien crié, et je commence à comprendre que ce silence qui me tue vient de moi. »<sup>785</sup>

Dans un article déjà mentionné, Luce Briche, en analysant l'œuvre de Max Frisch, fait un constat général sur le sujet qui se définit entre solitude et perte de repères par une ambivalence générique qui le rend certain de son ouverture vers le monde et incertain de son existence à soi : « se perdre, se placer à l'écart, ouvre certes à soi, mais d'un même mouvement au monde... Solitude n'est pas solipsisme. »<sup>786</sup> :

« C'est un autre Je qui s'affirme dans la rupture, la solitude, la perte, un Je flottant, indéterminé, introuvable mais pourtant là, présent dans le texte par ses absences même. Au lecteur de se dégager des frontières et critères habituel de l'identité, pour inventer ceux qu'exigent de tels textes. »<sup>787</sup>

C'est au lecteur comme au narrateur d'interroger l'écriture pour trouver les réponses dont il a besoin. Sans cette interrogation intime l'écriture resterait une terre aride.

---

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>786</sup> Luce Briche, *op. cit.*, p. 437.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 438.



## L'écriture contre la mort

Chez Marthe Bibesco, l'écriture surgit comme besoin d'opposer au silence, qui n'est que préfiguration de la mort, une réalité vivante, une parole pour remplir le vide. Insistant sur le thème si moderne de la hantise de la mort, Chateaubriand écrivait dans une lettre de 1826 adressée à une dame : « Vous n'avez pas contre vous ce que j'ai : le temps »<sup>788</sup>. André Vial explique ce besoin de donner sens à la vie uniquement par rapport à la « certitude contradictoire de la mort » qui se traduit dans un débat permanent entre « la conscience de soi » et « la conscience de la durée ».<sup>789</sup> Le travail de l'écrivain sur la langue constitue une confrontation avec ses propres démons, mais derrière cette œuvre de Sisyphe s'annonce la promesse d'une mémoire éternelle. L'œuvre d'art revêt la mort des habits de l'éternité :

« Rien de définitif en ce monde ! L'histoire de Sisyphe est celle de tous les conquérants : ils roulent tant bien que mal leur rocher qui s'empresse de redescendre sur eux. Dès qu'ils n'y sont plus, on leur tresse des couronnes. »<sup>790</sup>

Chaque génération se doit de revenir à ses sources, de faire parler les voix du passé. Le Je du *Perroquet Vert* vit dans un présent peuplé par « ses » morts. Le ton grave de la « voix caverneuse, une voix d'emprunt qu'elle voulait rendre sépulcrale »<sup>791</sup> du personnage de la voyante, est mis en balance par la réflexion tentée d'ironie de l'héroïne. L'écriture est ce langage qui réussit la médiation invraisemblable : faire parler les morts sans faire taire les vivants.

« – Vos morts sont ici... – dit la voyante – Je les vois autour de vous... Ils sont dans l'air que vous respirez...

Je regardai vers la fenêtre close et bouchée par des pots de fleurs : 'S'ils sont dans l'air que je respire ici, pensais-je, je plains les morts !' »<sup>792</sup>

On retrouve l'évocation des morts dans la propre confession de Marthe Bibesco qui décrit sa vocation d'écrivain comme une mission qui consiste à faire revivre les figures du passé. On ne peut s'empêcher de se souvenir de la confession barrésienne du devoir envers « ses » morts.

« - Je défends mon cimetière. J'ai abandonné toutes les autres positions. Religion, certitude scientifique, sens de la vie, progrès. La fumée de toutes ces batailles perdues assombrit l'horizon. Et

---

<sup>788</sup> André Vial, *Chateaubriand et une autre dame de Pierreclau. Documents inédits et pages oubliées*, Paris, Nizet, 1967, cité par A. Vial, *La dialectique de Chateaubriand, op. cit.*, p. 10.

<sup>789</sup> A. Vial, *La dialectique de Chateaubriand, op. cit.*, p. 10.

<sup>790</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié I*, p. 356. Lettre à l'abbé Mugnier du 9 février 1918

<sup>791</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 206. Dans un épisode du *Perroquet Vert* la narratrice raconte comment elle s'est laissée entraîner par son ami, le colonel Gordon, qui l'amena consulter une voyante venue de Paris, Mme Duffaut.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 207.

comme je veux être d'un tout, être d'une association, que je ne saurais m'accommoder d'aucun vivant ; que je veux être moi, je me réfugie chez mes morts, je les défends et je les définis. J'ai une fois et un devoir ; mais ils sont ma foi et mon devoir.

L'analyser.

Rien ne me commandait. Je me suis donné ce fatalisme : les morts me commandent. Voilà où il en est venu, l'homme libre. Eh bien ! il n'a jamais voulu que se retrouver.

Il me faut une règle. [...] Si l'on raisonne, c'est suivant une tradition. Pas d'arbitraire. [...] Je ne suis pas le premier homme, ce va-nu-pieds, je ne suis pas né à l'hôpital. J'ai un héritage. »<sup>793</sup>

Pour comprendre le sens de l'intégration dans vision barrésienne des concepts tels que le « fatalisme », le « déterminisme », l'« enracinement » ou le « nationalisme », en somme la doctrine éthique et politique de Barrès sur le Moi social, Marie-Agnès Kirscher considère qu'il faut interpréter sa volonté d'assumer « une dette symboliquement insolvable ! »<sup>794</sup> (qui est celle du fils envers le père, en particulier, et la tradition, en général) en relation avec l'évolution du Moi intime (de Barrès) dans le climat fragilisant du deuil des parents. Pour Kirscher l'injonction des morts dans le discours barrésien se prête à une exégèse suivant les principes freudiens sur la « pulsion de mort », expliquant ainsi comment « les écrits intimes mettent à nu, le glissement souterrain accidentel qui en est cause, ou peut-être pour mieux dire la précarité du soubassement sur lequel repose toute son entreprise. »<sup>795</sup>

---

<sup>793</sup> Maurice Barrès, *Mes Cahiers 1896-1923*, *op. cit.*, p. 152. Nous soulignons.

<sup>794</sup> Marie-Agnès Kirscher, *Relire Barrès*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1998, p. 77. Concernant le deuil paternel, Kirscher note : « Que le père mourant rappelle au fils la dette d'amour qu'il a contracté envers lui, et qu'il lui a peut-être mal payée, ne serait presque rien, ou pourrait même être bénéfique, si n'était réactivé en même temps l'effet de la trop probable carence symbolique originelle. », *Ibid.*, p. 76. Le travail du deuil avec ses mécanismes de conservation et de défense face à la souffrance causée par la perte (« surévaluation » ou « identification » du moi du survivant à l'autre perdu), se trouve ravivé lors de la mort de la mère : « Le mouvement de recueillement tendre s'infléchit dans la même direction qu'à la mort de son père, et simplement s'exprime, dans le moment même où Barrès le fixe, à son niveau le plus inquiétant du point de vue éthique, le plus équivoque du point de vue libidinal. D'un côté, c'en est fini pour le survivant de son être et de son existence propres. Ils ne lui appartiennent plus. Voici qu'ils lui sont repris, confisqués par les ascendants morts. Mais lui ont-ils jamais appartenu, sinon au prix d'une usurpation ? Comme si les modèles identificatoires qui avaient suppléé la perte irréparable dont il s'était si difficilement relevé se dérobaient sous lui, il n'est à nouveau plus *rien* que la trace de la perte de l'*objet* qui était tout son *moi*. Comme si les valeurs auxquelles Barrès avait étalonné son entreprise d'autoédification personnelle se révélaient des substituts fallacieux et quasi sacrilèges au regard de la seule valeur sacrée, son devoir unique est de durer, pour que dure à travers lui le peu qui reste, en-deçà de toute valeur symbolique, de ceux qui ne sont plus. » *Ibid.*, pp. 77-78.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 79. « Obsédé qu'il est pas le vacillement du sens et des valeurs auxquels s'ordonne la vie humaine, prêt à ne reconnaître de guide sûr que l'instinct et la tendance à la répétition, Barrès voit la tradition qu'il a souci d'honorer afin d'honorer la dette qui le tourmente à l'égard de ses morts, la tradition qui l'obligerait dès lors et exclusivement l'individu, se résumer à la maxime que « l'organisme ne veut mourir qu'à sa manière », c'est-à-dire qu'il veut, en son propre détour, répéter exactement le programme déjà réalisé par ceux dont il procède et immanent à lui. [...] En d'autres termes, quand le sujet trop obliquement assujéti à la loi inconsciente qui assure son accès à l'ordre symbolique, voit s'évanouir les figures de la loi, les principes et les valeurs universels susceptibles d'orienter la conduite de son existence, c'est à celle de la mort qu'il remet l'investiture suprême. » *Ibid.*, p. 80.

« Je ne puis dire que j'aie pensé, senti que je n'étais pas seul. J'ai su que j'étais eux et que c'était ma destinée, ma nécessité de les maintenir aussi longtemps que je pourrais, comme un nageur qui sauve les siens jusqu'à ce qu'il s'engloutisse avec eux, ou trouve une barque. [...]

Tout mon passé m'assiste et mes sentiments essentiels m'entourent sans me faire souffrir. Je n'ai rien près de moi que mes morts, des êtres enrichis par mes songeries. [...]

Voilà des morts qui accostent des vivants. [...]

Ce ne sont pas de morts muets. Ceux qui durent après qu'ils sont morts, ceux qui apparaissent, ceux avec qui l'on cause. Et moi qu'aurai-je à dire ? »<sup>796</sup>

Le présent et le passé tissent, dans la vision de la Princesse, une unité qui est celle de l'Histoire, d'un savoir qui ne peut exister que grâce à l'héritage laissé par « tous ces morts qui m'ont choisie pour leur messagère, non pour quelque mérite venu de moi, mais à cause de cette lumière qu'ils m'ont donnée pour qu'elle brille. »<sup>797</sup> L'écrivain réfute le péché d'orgueil et affirme sa mission en tant que devoir, comme un Sens qui donne une raison de vivre plus enrichissante que l'affirmation de l'orgueil individuel. Le livre contre l'oubli et contre la mort ne peut être que celui de l'Autre (dont l'écho ranime le passé) et destiné à un Autre, le lecteur pris pour confident de ce témoignage authentique dont l'écrivain n'est que l'intermédiaire, un ange gardien très humain. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la parenté sentimentale qui lie Marthe Bibesco à Marcel Proust, celui qui, selon le témoignage de la Princesse, l'éclaira sur la richesse de l'héritage du sang :

« Ce que Marcel Proust apercevait dans l'héritier d'une longue lignée, c'est la foule de personnages et le nombre des actions accomplies par d'illustres fantômes qui avaient amené cet homme vivant jusqu'à lui. Car si nous sommes tous 'ressuscités d'entre les morts', nous ne savons pas tous desquels. [...] Je n'engage pas un domestique en France sans penser que peut-être son arrière-grand-père a fait la campagne d'Égypte ou d'Italie, avec Napoléon, et le grand-père de celui-là, les guerres de Louis XIV. [...] Pour l'homme dont l'effort d'imagination fut consacré à recréer le temps, dont toute l'œuvre n'est, finalement, qu'une entreprise de résurrection, quoi de plus naturel que l'intérêt passionné éprouvé pour des personnes qui peuvent, seules, lui en faire remonter le cours ? Proust est comparable à un homme qui chercherait le gué pour traverser les siècles, et dans un prince, d'abord, il trouve un passeur. »<sup>798</sup>

L'œuvre fait renaître les morts illustres, mais aussi les figures chères que l'écrivain veut disputer à l'oubli. Pour un Barrès la mémoire scripturale emprunte le visage d'Antigone pour disputer à l'immortalité la place de « ses » morts :

---

<sup>796</sup> Maurice Barrès, « Mes Mémoires », in *Mes Cahiers 1896-1923*, op. cit., pp. 20-21.

<sup>797</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 46.

<sup>798</sup> Princesse Bibesco, *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., pp. 164-165.

« Nos morts. Personne ne les évoque, personne ne pourrait les évoquer, car moi seul les connais et ils vont mourir définitivement avec moi. [...] Je ne veux pas pour mon père ni pour ma mère de cette immortalité publique et contestable [...]. Antigone lutte pour une autre immortalité. »<sup>799</sup>

C'est aussi dans l'expression du génie proustien que la Princesse Bibesco retrouve une voix qui puisse être à la fois consolation et espoir :

« Quelquefois, l'éclair d'un instant, Marcel Proust m'a rendu ma sœur<sup>800</sup>. J'ai cru la revoir dans tout ce qui fleurit et embaume sur le chemin d'*A la recherche du temps perdu*, et dans *Le Temps retrouvé*<sup>801</sup>, je la retrouve [...]

Ainsi me fut révélée ma profonde parenté sentimentale avec Marcel Proust. Sauver de la mort, d'une façon toute allusive et dans la mesure de mes moyens, en confiant à d'autres, et puis à d'autres, la mémoire d'êtres chers et mortels, m'avait toujours paru le sens véritable et le but de toute littérature. »<sup>802</sup>

### II.3. Le deuil – Un Je en deuil

« Toutes mes pensées ont essaimé de la tombe. »<sup>803</sup>

Le décès d'un frère ou d'un parent représente évidemment la destruction d'un équilibre. Le deuil se nourrit de la solitude et du désespoir de celui qui subit la mort de l'autre, le drame du survivant. Derrida et Levinas s'intéressent à un sujet angoissé, car la hantise du départ possible d'autrui ne le quitte jamais. Pour les deux philosophes, observe Elena Bovo, « la seule expérience possible de la mort est celle d'autrui »<sup>804</sup>. Deux visions s'affrontent dans la manière de réagir face à la perte de l'autre, celle du « deuil impossible » et celle du « deuil réussi ». Derrida insiste sur l'idée d'un « deuil impossible », d'où le silence qui hante le survivant. La philosophie de Derrida se distingue de celle de Levinas, note Elena Bovo, lorsqu'elle indique qu'« autrui ne permet jamais de 'vaincre la mort' ». <sup>805</sup> Selon la vision de Levinas, la paternité représente un moyen de combattre la mort, « une 'transsubstantiation' du

---

<sup>799</sup> Maurice Barrès, *Mes Cahiers 1896-1923*, op. cit., p. 162.

<sup>800</sup> Marthe Bibesco fait référence à Marguerite Lahovary, sa sœur cadette, morte le 4 avril 1918 à Montreux et enterrée à Clarens, perte d'autant plus lourde qu'elle s'ajoute à une autre, dans les mêmes conditions tragiques, celle du suicide d'Emmanuel Bibesco, le cousin si proche de Marthe et bon ami de Marcel Proust.

<sup>801</sup> Marthe Bibesco cite un passage du *Temps retrouvé* dont voici un fragment évocateur : « ... Je me demandais si tout de même une œuvre d'art dont elles ne seraient pas conscientes serait pour elles, pour le destin de ces pauvres mortes, un accomplissement... [...] Tous ces êtres, qui m'avaient révélé des vérités et qui n'étaient plus, m'apparaissaient comme ayant vécu une vie qui n'avait profité qu'à moi, et comme s'ils étaient morts pour moi... [...] un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. », Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, t. II, pp. 58-59, cité par Princesse Bibesco, *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., pp. 150-151.

<sup>802</sup> Princesse Bibesco, *Au bal avec Marcel Proust*, op. cit., pp. 150-152.

<sup>803</sup> Maurice Barrès, *Mes Cahiers 1896-1923*, op. cit., p. 165.

<sup>804</sup> Elena Bovo, op. cit., p. 14.

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 14.

soi dans un moi étranger »<sup>806</sup>, d'où le manque de rapport de pouvoir entre père et fils. La paternité se veut une solution pour vaincre la mort. Pour en revenir à Derrida, Elena Bovo mentionne que la notion de « deuil impossible » s'oppose à toute « idéalisation intériorisante » ou « intériorisation mimétique » de l'autre. »<sup>807</sup> (L'idéalisation et l'intériorisation seraient, selon Freud, des étapes « normales » du deuil.)

### **Le deuil : phénomène externe et interne**

«Yet mourning is neither a purely eternal nor internal phenomenon and the literatures of loss gain their power because they negotiate between the private realm of the affect and the public realm of its effects and expression. »<sup>808</sup>

Dans *Ma mère, la morte*<sup>809</sup>, Pierre-Louis Fort lance une première thèse sur l'écriture du deuil que nous allons analyser : le deuil comme acte intime (surtout dans la perspective du deuil impossible), thèse qui s'oppose à une vision qui voit le deuil comme manifestation publique (révélatrice de la tradition du deuil réussi). L'idée du deuil comme expérience de la solitude prend ses contours au XXe siècle, l'époque qui renverse la tradition du deuil. Celui-ci ne relève plus du social mais du privé :

« Le deuil n'a plus de place que dans *l'intime* : surtout ne pas importuner, mais garder pour soi ; ne pas montrer, mais dissimuler. [...] Rester seul avec ses émotions et sa peine. Ne pas s'épancher sauf, éventuellement, dans le secret de l'écriture. [...]

Là où la mort n'est plus taboue et où le deuil peu devenir éclatant. »<sup>810</sup>

Le deuil est le moteur qui déclenche le témoignage qu'est *Le Perroquet Vert*. A l'origine du récit se trouve un deuil réel. L'histoire qui nous y est racontée pourrait être définie comme le récit d'un deuil impossible. Le livre débute par une séquence décrivant une famille en deuil et se clôt sur l'image d'une sœur endeuillée. La narration s'ouvre sur une définition suggestive sur ce que le deuil représente pour les acteurs de cette histoire. A la mort de leur fils adoré, Sacha, les parents de celui-ci choisissent une existence vouée à la mémoire de l'enfant perdu. Le souvenir du fils mort prématurément occupe toute leur vie au point de perdre tout intérêt pour le sort de leurs autres enfants, des filles, auxquelles ils imposent une

---

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>808</sup> William Watkin, *On Mourning : Theories of Loss in Modern Literature*, Edinburg University Press, 2004, pp. 151-152.

<sup>809</sup> Pierre-Louis Fort, *Ma mère, la morte. L'écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Éditions Imago, 2007, 182 p.

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 8.

existence claustrée dans une demeure devenue un véritable autel où l'on continue à vivre uniquement pour célébrer l'être disparu :

« [...] nous étions une famille moscovite de la Côte d'Argent. Mais nous étions surtout une famille en deuil ; là était notre originalité, le premier de nos titres. [...] notre malheur nous donnait une sorte de supériorité sur les autres familles étrangères, et comme une espèce de lustre. Car le deuil est toujours éclatant ; il embellit ceux qui le portent, et les révèle en les couvrant d'ombre, comme la nuit fait pour les étoiles. »<sup>811</sup>

« Éclat funeste » et « rigueur »<sup>812</sup>, le deuil étale son emprise sur tout l'univers familial, sur les gens et les objets, il est fascinant par le drame dont il assure l'éternelle évocation :

« [...] il s'étendait de nos parents à nous, et de nos gens à nos choses, revêtant de sa splendeur triste livrées et voitures, nourrices et gouvernantes. »<sup>813</sup>

Pour cette famille russe de Biarritz, le deuil cesse d'être un moment où une période dramatique pour devenir un mode de vie. Il devient un emblème fascinant et obsédant pour chacun des membres de la famille. La narratrice ne fera d'ailleurs qu'échanger les habits d'endeuillée tout au long du récit : pendant l'enfance elle portera le deuil du frère, à l'âge adulte elle deviendra l'épouse en deuil, pour finir sa vie en sœur endeuillée. Entre l'endeuillé inconsolable et la « veuve de polo » (car son mari décède à la suite d'un accident lors d'un match de polo la veille de la Première Guerre Mondiale, ce qui suscite une réflexion auto-ironique sur le *quiproquo* possible de son apparence, c'est-à-dire sous l'apparence d'une « veuve de guerre » se cachait en effet « une veuve de polo »<sup>814</sup>), elle mène une existence peuplée plus par les morts que par les vivants. C'est Mme Duffaut, la voyante parisienne, qui révèle l'évidence de ce deuil infini :

« – Vos morts sont ici... Je les vois autour de vous... Ils sont dans l'air que vous respirez... »<sup>815</sup>

La modernité débute par une perte (« traumatic loss »<sup>816</sup>) ramenée au devant de la scène par le postulat nietzschéen sur la mort de la divinité. Cette Absence va faire basculer le sens de l'ordre et de la continuité, c'est-à-dire de la sécurité ontologique face à laquelle le travail de deuil ne peut s'accomplir, selon Christian Riegel, qu'à travers la confrontation avec

---

<sup>811</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 13-14.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>816</sup> Rebecca Saunders, *Lamentation and Modernity in Literature, Philosophy, and Culture*, Palgrave Macmillan, 2007, chap. « Heavy Losses : Modernity, Trauma, Philosophy », pp. 1-43.

la réalité de la perte.<sup>817</sup> Dans son travail intitulé *Deuil et Mélancolie* (1915), Freud décrit le deuil comme étant un état de dépression qui « naît à partir d'un sentiment de perte d'objet. L'objet peut être matériel ou fantasmatique ; le plus souvent il s'agit d'une personne. »<sup>818</sup> Pierre-Louis Fort lui aussi reprend la vision de Freud<sup>819</sup> : dans son interprétation la perte d'une personne aimée serait la plus sévère, entraînant une série d'autres pertes comme la « perte de l'intérêt pour le monde extérieur » ou bien la « perte de la capacité de choisir quelque nouvel objet d'amour », ce qui permet de définir le deuil comme « un sentiment (un » état d'âme douloureux ») » et comme « une manière d'être – ou de ne *pas* être, de ne *plus* être – au monde. »<sup>820</sup>

Le deuil en tant que « perte affective » oblige le sujet à un « travail psychologique » nécessaire pour « desserrer les liens » avec l'objet ; mais lorsque le sujet se trouve dans l'incapacité de « choisir un nouvel objet », la « mélancolie » s'installe : le sujet commence par haïr l'objet et il finit par se haïr soi-même.<sup>821</sup>

« Par ce schéma dysfonctionnel négatif, le sujet déprimé se perçoit comme une personne sans valeur, inadéquate »<sup>822</sup>.

Mais demeurer dans une approche qui définit le deuil comme une « réaction » signifie, selon Pierre Fédida, le « normaliser » c'est-à-dire éviter de parler de la véritable « énigme » qu'il est :

« Le deuil est d'abord un rapport au temps : l'éphémère rassure le temps. Mais aussi comme si la mémoire avait besoin du deuil pour faire l'épreuve du souvenir et découvrir momentanément l'impuissance de l'oubli. Comme la pudeur et la honte, le deuil est l'évènement - pour ainsi dire : transcendantal - de la subjectivité. La mort de l'autre tout de même que sa nudité assigne à l'existence subjective une histoire. »<sup>823</sup>

Nous sommes amenés à constater que pour éclaircir le mystère qui se cache derrière l'action du deuil sur le sujet nous devons chercher l'essence même de la perte qui est, comme le révèle Fédida, une temporalité (c'est-à-dire « une histoire ») et une subjectivité (une

---

<sup>817</sup> Christian Riegel, « The Literary Work of Mourning », Introduction to *Response to Death : The Literary Work of Mourning*, Edited by Christian Riegel, Edmonton, Alberta (Canada), The University of Alberta Press and Revue Canadienne de Littérature Comparée, 2005, pp. XX-XXI.

<sup>818</sup> Voir l'analyse clinique de François Caroli et Marie-Jeanne Guedj, *Le suicide*, Flammarion, coll. « Dominos », 1999, p. 42.

<sup>819</sup> « Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal. » Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », in *Métopsychoanalyse* (1917), tr. fr. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968 ; rééd. Coll. « Folio », 1986, p. 146, cité par Pierre-Louis Fort, *op. cit.*, p. 12.

<sup>820</sup> Pierre-Louis Fort, *op. cit.*, p. 12.

<sup>821</sup> François Caroli et Marie-Jeanne Guedj, *op.cit.*, p. 42.

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>823</sup> Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, pp. 108-109.

projection dans le temps du sujet). Le sujet travaille dans le temps du passé (celui du souvenir) sa construction future. Le présent apparaît comme suspendu, le réel se forge sur une projection, donc sur un imaginaire qui exclut le temps présent. C'est en ce sens que le deuil se définit le mieux comme expérience d'une absence. Lorsque l'on s'attarde sur cette temporalité suspendue, définie souvent en psychanalyse comme « mélancolie », le temps subjectif de la récupération devient « travail » sur le temps. Ce travail (qu'on l'appelle « analytique » ou « psychologique ») est rendu encore plus difficile dans une situation particulière telle que le cas de la perte « sèche ». Celle-ci nous aide à mettre en avant deux problématiques que suscite tout discours sur la mort : le temps et la beauté. C'est encore Pierre Fédida qui nous sert de guide en mettant en relation le deuil mélancolique et la mort de la beauté ou, plus précisément la perte du « beau objet » où l'éphémère (instance temporelle propre à la nature dans la vision de Fédida, alors que l'absence serait propre à l'œuvre d'art<sup>824</sup>) est mis en relation avec la beauté, avec cette fascination pour la beauté associée à la mort :

« La beauté – que la sublimation dépressive protège – est pourtant une *violence* qui ne manque pas d'apparaître dans le processus mélancolique. »<sup>825</sup>

Il est important de signaler que, dans l'après de la Grande Guerre, une mutation fondamentale se produit au niveau de la conscience individuelle et collective, en ce sens que l'homme moderne n'envisage plus la guerre comme un acte glorieux mais en tant qu'évènement catastrophique. Comme l'explique Carine Trévisan, si au XIXe siècle la guerre projetait encore une perspective de « triomphe et sélection des plus forts »<sup>826</sup>, la Grande Guerre n'offre que la matérialisation d'une « mort prématurée », d'une mort loin de toute admiration et bercée dans la pitié et le dégoût<sup>827</sup>. Conséquemment, « ses » morts cessent d'être des « ancêtres exemplaires », pour devenir des « victimes ambiguës », des corps qui, dans le contexte de cet « effondrement du mythe de la belle mort antique »<sup>828</sup>, révèle à l'œil du survivant le spectacle funeste de la désillusion et de la fragilité face à la machine infernale :

---

<sup>824</sup> Nous allons revenir sur le concept de l'absence tel que Fédida le conçoit, plus tard dans notre analyse du deuil.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>826</sup> Carine Trévisan, *Les fables du deuil, La Grande Guerre : Mort et Écriture*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001, p. 30. L'auteur décortique l'expérience du deuil telle qu'elle apparaît à travers les récits de guerre, notamment de la Grande Guerre de 1914.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 74.



« La mort à la guerre est, à la fin du siècle, représentée comme une perte sèche, manque que rien n'est venu combler. Nulle promesse de résurrection, nulle trace même de transcendance, nul espoir d'un triomphe sur la mort [...] une mort qui n'est que suppression obscure. »<sup>829</sup>

Le deuil place alors le sujet dans une position dangereuse dans la mesure où la perte ne se constitue pas comme objectivité mais comme subjectivité : la perte de l'objet risque de se transformer en perte de soi lors d'un mouvement d'intériorisation de l'absent qui guette le sujet. Un article de Priscilla Roth sur Freud resitue l'expérience de la perte qui cesse d'être expliquée à travers la place vide de l'objet (c'est-à-dire par le biais de l'objet perdu) mais à travers la relation interne du sujet avec « son » objet, victime d'un événement funeste.<sup>830</sup> La perte de la possession de l'autre expose au risque de cette autre perte, celle de la possession de soi. Car le deuil, comme d'ailleurs toute situation de perte de l'objet aimé, matérialise une situation où le sujet en tant qu'entité relationnelle, définie par son rapport d'attachement à l'objet, se trouve confronté à une expérience où c'est sa propre perte qui se joue : à ce stade, en manque relationnel, le sujet négocie à travers son intersubjectivité sa survie ou son anéantissement.

Dans *Le Perroquet Vert*, la perte du jeune Sacha est suivie non pas par un travail de guérison, mais au contraire par une remémoration auto-flagellatoire dont le principal agent est la mère. Si, pour la mère, le deuil devient un culte, une religion, pour l'enfant il constitue principalement une recherche. Tout au long du récit, un Je en deuil cherche à saisir l'objet manquant d'un deuil réel : comme elle l'exprime dès les premières pages, la narratrice, n'ayant pas le souvenir de la perte du frère (mort avant qu'elle eût « une mémoire »<sup>831</sup>), subit le rappel constant d'une perte qu'elle ne peut vivre qu'à travers ceux qui l'ont réellement vécue, et notamment la mère :

« [...] comme ma mère ne cessait de se lamenter sur le départ de son ange, – (au point que je l'ai cru longtemps envolé au ciel, et capable d'en redescendre), – comme mes parents essayaient désespérément de le faire revenir au monde par tous les moyens possibles, [...] je me suis mise aussi à chercher ce frère introuvable, et c'est alors que je suis née au sentiment de l'avoir perdu. »<sup>832</sup>

Si l'objet réel manque dans le cas de cette première situation de deuil, la perte est bien réelle dans le refus du père de laisser entrer dans leur demeure le perroquet tellement rêvé par

---

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>830</sup> Priscilla Roth, « Melancholia, mourning, and the countertransference » in *On Freud's « Mourning and Melancholia »*, Edited by Leticia Glocer Fiorini, Thierry Bokanowski, Sergio Lewkowicz, Contemporary Freud, Turning Points and Critical Issues, International Psychoanalytical Association, London, 2007, p. 38.

<sup>831</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 15 : « Il avait huit ans et j'en avais deux ».

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 16.

sa fille. La perte de l'oiseau qui incarne tous les rêves et désirs d'attachement de l'enfant, plonge celle-ci dans la plus profonde des solitudes et va à jamais changer son attitude envers la vie : « Je reste seule... Je n'ai plus rien... »<sup>833</sup>.

Cette déception va immuniser la jeune fille contre tout sentiment et toute attache envers les autres, guidant sa vie selon une seule philosophie, celle de la résignation à une existence manquée où l'objet perdu ne pourra jamais être remplacé. Une fois la perte subie, la vie ne peut être qu'un éternel deuil. Un chapitre intitulé symboliquement « Comment on revient de tout »<sup>834</sup> contient la réaction tragique de l'enfant suite à la perte du perroquet, notamment sa tentation du suicide, suivie par une maladie que le médecin va diagnostiquer comme étant une fièvre typhoïde. La guérison semble impossible après la séparation de cet Autre devenu la seule raison de vivre du Je. L'image de la noyade métaphorique du Moi comme réaction à la privation du perroquet réalise la transition d'une première manifestation du deuil où le Je engage un travail de récupération pour ensuite pouvoir véritablement subir la perte, à une deuxième manifestation qu'on peut qualifier de deuil, même si l'objet du désir n'est pas mort, un deuil insupportable même, et le sentiment de perte n'a pas besoin de médiateur cette fois-ci. Réactions physique et mentale envahissent le corps d'enfant trop fragile pour résister au fardeau très lourd du deuil :

« Ah ! j'enfoncée... Ah ! je me noie dans la mer... l'eau m'aveugle et m'assourdit... elle monte et je descends en elle, et l'eau se referme sur moi »<sup>835</sup>.

### **Les figures féminines du deuil**

Le deuil féminin révèle ses particularités à travers de nombreuses figures qui composent l'image de « l'endeuillée » : la veuve, devenue principalement une convention comme le souligne Trévisan<sup>836</sup>, la sœur ou cette « sororité sublimée »<sup>837</sup> autour de laquelle se construit le récit du *Perroquet Vert*, la fille en deuil (qui, toujours dans *Le Perroquet Vert*, fait l'expérience du deuil de la mère – un deuil symbolique – avant même le départ effectif de celle-ci), et la mère en deuil.

La mère est l'incarnation par excellence du deuil impossible :

---

<sup>833</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>834</sup> *Ibid.*, pp. 67-77.

<sup>835</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>836</sup> Carine Trévisan, *op.cit.*, p. 104.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 108.

« Malade du deuil, elle apparaît comme une morte vivante », « comme si elle participait dès lors de l'état du mort ». « La mère s'isole dans sa douleur, son regard porte ailleurs, où l'enfant vivant n'est pas. Elle devient inaccessible [...] ». <sup>838</sup>

Trévisan observe que cette vision de la perte d'un enfant comme un cataclysme pour la féminité et plus précisément pour la maternité serait en lien direct avec cette double expérience d'échec et de malédiction contenue dans le rapport avec l'héritage, « la terre » dans le sens de « terroir » que Barrès lui assigne <sup>839</sup>. Pour compléter cette référence très utile, nous reprenons la définition d'Émilien Carassus qui délimite dans le concept barrésien du « terroir » l'idée d'un ancrage nécessaire pour « consolider un être éphémère et instable en l'insérant dans la continuité des générations » <sup>840</sup>. Le renvoi à Barrès nous rappelle que parmi les plus belles pages de la littérature française nous retrouvons le témoignage d'un recueillement au chevet d'une mère, devant un « corps-tombeau » le fameux syntagme qui fond éros et pulsion de mort dans l'identification entre le concept de la « patrie » (plus précisément, la « terre lorraine » pour Barrès) et le corps mort de la mère dans ce que Marie-Agnès Kirscher explique comme une « osmose imaginaire » <sup>841</sup>.

« Elle est là sur son lit, morte, sans que rien de la maison soit changé ; mais elle est l'âme si douce, optimiste, aimant la vie, curieuse, voyant tout en beau, en enthousiasme. [...]

Je passe seul avec elle ce long, beau, amer, doux après-midi du mardi. Elle est morte, mais elle est encore là. Ce n'est point la garde, vieille bonne femme usée, qui me gêne. Je ne dis rien à mère, elle ne me dit rien ; je suis même terrifié et insensible, mais ce mutisme, c'est ainsi que nous passâmes tant d'heures familières. Parfois une visite me force à sangloter, mais de moi-même je ne la sens pas, je ne la crois pas morte. Elle est là sous mes yeux. [...]

Mais je n'ai pas passé beaucoup d'heures aussi uni à ma mère que ce terrible et doux après-midi du mardi 30. Seul avec elle, auprès de cette fenêtre ouverte sur son jardin qui continuait à vivre, ignorait encore qu'elle fût morte. Je repassais toutes les heures où je l'avais le plus senti ma mère et moi à son image. [...]

Elle était là ; pas morte encore, me semblait-il, en repos, sortie de l'angoisse, m'y laissant, mais, elle, libérée. Mon désespoir avait quelque chose d'une ivresse où je revenais, où je rougissais de me prêter, de m'enfoncer, car c'était du bonheur. Il en fut ainsi tous ces jours où elle demeura dans la maison ; je n'étais pas malheureux, mais enivré de bonheur quand je pouvais demeurer seul auprès d'elle à me détruire. » <sup>842</sup>

---

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>840</sup> Émilien Carassus, *Barrès et sa fortune littéraire*, op. cit., p. 49.

<sup>841</sup> Marie-Agnès Kirscher, *Relire Barrès*, op. cit., p. 78.

<sup>842</sup> Maurice Barrès, *Mes Cahiers 1896-1923*, op. cit., pp. 146-147. Barrès apprend la mort de sa mère survenue le 30 juillet 1901. Ces lignes d'une douceur presque cruelle décrivent ses moments de veille au chevet de la morte.

« Adoration et effroi » dans cette coïncidence du corps maternel et du propre corps, mais nous retenons ici la manière remarquable de décrire l'ambiguïté de cette connexion mentale entre l'amour de la mère et l'amour de la terre, images unifiées face à la mort, comme un mécanisme de survie. La présence du corps maternel se montre nécessaire et salutaire, car la morte est là pour confirmer un ordre naturel, une continuation, et non pas une finalité - « Je suis elle, elle est moi »<sup>843</sup> -, évidence de la mort qui donne sens à la vie : « c'est de la vie qui vit sans se regarder vivre [...] parce que nous sommes les mêmes. »<sup>844</sup> C'est ma Mère qui vit en Moi et à travers elle ma Terre - par un transfère symbolique c'est le corps (sacré car aimé) qui « sacralise » la terre. L'idée de l'homme qui donne sens au terroir et non l'inverse nous rappelle un proverbe roumain qui dit « Omul sfințește locul » (C'est l'homme qui bénit le lieu).

« Au début je ne l'aimais pas. [note Barrès décrivant la Lorraine, le pays de sa mère]

Elle commença de me plaire quand je pensai qu'elle avait ses morts. [...]

Je n'ai plus besoin du monde, car j'ai trouvé mon monde. Tout ce qui veut vivre en moi je l'entendrai sur mes tombes. Tout cela exige que je cesse de me divertir avec les tombes de tous les hommes dans tous les pays et dans tous les siècles. Ces forces sombres et profondes m'ordonnent de m'arrêter et de les laisser éclore de moi. [...]

La Lorraine et moi, quoi que je pense d'elle, nous avons le même secret. Et toi, pays de mon père, Auvergne... [...]

Pourquoi serais-je un insatiable ? Je me retire sur mes tombes et je dis : je ne sais pas si ce sont les plus belles des tombes, mais ce sont les miennes et seul je puis dire et je dis ce que pensent, sentent et sentent encore les morts lorrains qui vivent en moi. Et je vais avec plaisir dans les campagnes lorraines, contempler des choses qui ne sont pas belles, mais qui ont été construites par ceux qui vivent en moi et sur quoi, en conséquence, ils jettent avec plaisir le regard du propriétaire. »<sup>845</sup>

Si la vision barrésienne propose une symbiose entre l'homme et l'espace, la littérature de l'entre-deux-guerres ne va pas tarder à y opposer l'image désolante d'un univers en rupture. « La guerre introduit la mort dans la terre, bouleversant les représentations de la *Terra Mater* »<sup>846</sup>, le corps féminin associé à la terre se voit donc souvent basculer vers une thématique liée à la hantise de la stérilité, thème récurrent après 1914. Le deuil maternel risque de se métamorphoser en « une malédiction pesant sur l'enfant. »<sup>847</sup>, d'où le thème littéraire de la recherche du mort dans l'enfant (dans le nouveau-né) et l'obsession si présente

---

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>846</sup> Carine Trévisan, *op.cit.*, p. 121. Voir aussi p. 120

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 111.

chez l'héroïne du *Perroquet Vert*, avec ce qu'on a appelé des « effets de répétition », des destins<sup>848</sup> : « Perçu comme une réincarnation du mort, l'enfant est exilé d'une identité propre. »<sup>849</sup> Pire encore, lorsque la réincarnation est un échec, le nouveau-né est complètement délaissé. Le destin des filles du *Perroquet* sera marqué par cette répétition malheureuse.

Pour le personnage de la mère, dans *Le Perroquet Vert*, la perte est revécue à chaque nouvel accouchement qui, mettant au jour une fille, détruit son espoir de voir renaître son fils chéri. La naissance de son dernier enfant, Marie, incarne pour la mère l'échec ultime :

« Ma mère pleurait sans pouvoir arrêter ses larmes, et refusait de voir l'enfant qui détruisait son espérance. »<sup>850</sup>

Car si la mère réagit d'une bien injuste manière à l'égard de ses filles, c'est parce que le deuil demeure pour elle impossible à achever. Au lieu d'être une étape transitoire, il devient une raison de vivre, une hantise qui s'acharne contre toute possibilité de bonheur futur. Le deuil se manifeste chez la mère par une recherche obsédante du fils perdu : l'idée d'une réincarnation du mort dans un nouveau né va acquérir les proportions d'une idée fixe qui va graduellement engloutir toute sa vie et celle de sa famille :

« 'Notre frère qui êtes au Ciel, que votre règne arrive !'

C'est la prière impie que j'ai apprise de ma mère. Je la répétais avec un redoublement de ferveur à de certains jours troubles de notre vie, quand on attendait dans la maison la naissance d'un nouvel enfant qui, chaque fois, devait être lui ! »<sup>851</sup>

Cette religiosité cultivée au sein de la famille n'a pas de pouvoir sur l'échec de la réincarnation. Le personnage de la mère thématise le deuil comme un blocage affectif et mental. Elle remplit la fonction d'une grande âme tragique, d'un être dévoré par sa passion jusqu'au délire. Le deuil cesse d'être un état de guérison pour devenir un état de démence. L'absence de l'Autre détruit l'équilibre du Moi, et l'attitude autodestructrice dont la mère offre l'exemple sera reprise par le comportement de ses filles. Celles-ci réactivent la même incapacité à faire face à la souffrance et à la déception ; le handicap émotionnel de la mère, pris comme modèle par ses filles, conduira celles-ci à choisir l'annihilation de soi face à la perte de l'Autre :

---

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 112

<sup>850</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 99.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 22.

« Nous étions nées d'une mère sans résignation, et nous n'acceptons pas d'être déçues. Incapables de désirer autre chose que ce que nous avons perdu, cette espèce d'entêtement du cœur ôtait à notre avenir toutes ses perspectives de bonheur et l'abolissait d'un seul coup.

Marie avait reconnu en elle-même cette impossibilité de changer qui exclut de la vie. Si ma mère pouvait vivre encore après avoir perdu Sacha, c'était en nourrissant l'espoir de récupérer son trésor, de le concevoir à nouveau, et ce mirage l'avait conduite, de tromperie en tromperie, jusqu'à la vieillesse, jusqu'à la démence.

Sa folie, en lui rendant la possession de ce qu'elle aimait, lui conservait l'existence. »<sup>852</sup>

Au bord du dédoublement, le Je réagit à la disparition de l'Autre (Marie, la sœur tant aimée) par la même tentation de la réincarnation qui avait hanté la mère. Le deuil est ici une nouvelle modalité de réanimation de la morte, non pas enfanter l'Autre mais prêter son corps à l'absente. La perte de l'Autre devient une perte de soi :

« 'Elle [Marie] n'est pas morte, mais elle dort... *Talitha Cumi* : Jeune fille, je vous commande, levez-vous !'

Il y avait erreur sur la personne. La jeune fille morte s'était levée, et comme il est dit dans l'Évangile 'on devait lui donner à manger parce qu'elle avait faim' ; et nous la nourrissions de promesses et de mensonges. »<sup>853</sup>

Le début du XXe siècle enregistre, suite à la Grande Guerre, un important changement d'attitude envers l'expérience de la mort en général (la mort « catastrophe » remplace la mort « sereine ») et envers le corps qui subit cette épreuve dévastatrice, cette violation ultime qu'est la mort. Le Je du *Perroquet Vert* évoque ainsi les pensées obsédantes du beau cadavre de la sœur laissé en proie à la décomposition. De « la célébration de la mort au champ d'honneur » à la « caricature par le pastiche ou la carnavalisation » on enregistre un phénomène d'« érosion du sens des mots et des formules », <sup>854</sup> et le discours sur la mémoire du corps risque de devenir un témoignage sur l'horreur de la décomposition :

« Il reste toujours très difficile de mettre à distance, pour le survivant, les morts, dont il garde longtemps la mémoire intime. Cette mémoire est d'abord celle du corps, et d'une immersion sensorielle parmi les cadavres, immersion dont les effets semblent rester indéfiniment actifs. »<sup>855</sup>

« Visible, la mort en travail n'est plus représentée comme un terme, elle semble indéfiniment active. Le cadavre est en effet doué d'une étrange énergie posthume, qui perturbe les limites entre l'animé et l'inanimé, la vie et la mort. »<sup>856</sup>

---

<sup>852</sup> *Ibid.*, pp. 242-243.

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>854</sup> Carine Trévisan, *op.cit.*, p. 21

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 45.

*Le Perroquet Vert* imagine deux attitudes envers le corps de l'Autre disparu : d'un côté, une attitude physique qu'évoque la mère qui, à travers « sa gestation sans terme », tente de récupérer le souvenir sensoriel de la proximité du fils mort, chaque nouveau corps qu'elle abrite dans son propre corps lui refait vivre l'illusion de ressentir le corps disparu. Son délire consiste à vouloir offrir un corps à l'inanimé :

« Condamnée par sa passion à porter indéfiniment ce fils chéri, elle continuait sa gestation sans terme ; les mouvements de son enfant l'agitaient sans cesse ; enceinte d'une ombre, elle n'en pouvait être délivrée. »<sup>857</sup>

D'un autre côté, la réaction à la vue du corps mort est mentale : le Je reconstruit d'une manière intellectuelle l'image réelle du cadavre : les détails du visage cadavérique et des vêtements funestes sont scrutés avec la curiosité d'une conscience qui ne cherche pas à réactiver la douleur mais à percer le secret de la mort. Cette fascination du mystère qu'est la mort métamorphose la perte comme souffrance en beauté devant l'inconnu ultime, devant l'altérité extrême. La réaction devant le portrait du frère sur son lit funeste vient illustrer cette perspective :

« C'était un 'agrandissement photographique' qui le représentait étendu, la tête posée sur un oreiller de roses. Ainsi couché, il paraissait très grand. Il était vêtu d'un costume de marin, dont le large col lui découvrait la gorge ; de la poche de sa blouse sortait la tête brillante d'un petit sifflet d'argent. Ses cheveux, devenus très longs pendant sa maladie, mettaient sur sa joue comme une ombre de favoris, le vieillissaient, lui donnant l'air d'avoir été déjà ce jeune homme qu'il ne devait jamais être. Ses paupières et ses lèvres fermées paraissaient contenir un regard, des paroles dont la retenue le remplissait de joie. Il semblait se taire en souriant sur un secret délicieux. »<sup>858</sup>

Cette vision du jeune cadavre met en avant les effets du deuil transformé en culte par les parents : l'Autre occupe grâce à sa mort une place privilégiée que le Je – vivant – convoite. Ainsi le corps du mort cesse d'être une réalité pour devenir une entité céleste, un élu ; c'est en tant que rêve qu'il peut être atteint :

« De mon jardin de la terre, d'où je l'avais appelé de toutes mes forces, je lui faisais signe, à présent, de rester où il était, dans son jardin du ciel. [...]

Je plongeais dans cet océan renversé qui s'étend au-dessus du Golfe de Gascogne. Le long de ses plages célestes, au bord de ses vagues de nuages, autour de ses rochers lumineux, j'ai couru et joué avec un enfant qui n'existait pas. »<sup>859</sup>

---

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>857</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 156.

<sup>858</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>859</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

Les deux corps, du frère et de la sœur, ne peuvent se rencontrer qu'à travers les rêveries où la mort. Présence et absence, le corps céleste (du frère) et le corps profane (de la sœur) retrouvent l'union parfaite dans la tombe, le seul endroit où il lui est admis d'être sa fidèle et digne camarade.<sup>860</sup>

« là-bas, dans le fond du parc, à présent, ils étaient deux ; Sacha avait une compagne ; dans la crypte de la petite chapelle, le corps frais de Marie avait été déposé au-dessus du sien, comme une couche de fleurs nouvelles tombée du vieil arbre, sur la terre nourrie d'une jonchée de fleurs anciennes. »<sup>861</sup>

D'un autre côté, le corps de l'autre est aussi envisagé dans la perspective d'une préfiguration de sa propre mort, car, comme le thématise *Le Perroquet Vert*, la mort de l'Autre est celle du double, de cet alter ego incarné par la sœur. Évoquer la mort de l'Autre signifie parler de sa propre mort :

« C'est enfin sa propre mort qu'on anticipe dans la proximité avec le mort et le spectacle permanent de la décomposition du semblable. »<sup>862</sup>

Nous retrouvons l'idée du deuil comme moment qui établit une connexion profonde entre la mort « dans » la famille et la mort du sujet dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, lorsque l'écrivain peint son état d'âme à la mort de ses parents. Pour le fils, occuper la place vide laissée par le père comporte une identification entre le Je et l'Autre par l'intermédiaire d'un passage des pouvoirs (entre père et fils) symbolique, mais aussi matériel. Le survivant se retrouve alors en proie à une « liberté effrayante », à « l'abandon » et à « la solitude », pour reprendre les paroles du mémorialiste :

« Je pleurai M. de Chateaubriand : sa mort me montra mieux ce qu'il valait ; je ne me souviens ni de ses rigueurs ni de ses faiblesses. Je croyais encore le voir se promener le soir dans la salle de Combourg ; je m'attendrissais à la pensée de ces scènes de famille. »<sup>863</sup>

« Avec mon père finissait le premier acte de ma vie : les foyers paternels devenaient vides ; je les plaignais, comme s'ils eussent été capables de sentir l'abandon et la solitude. Désormais j'étais sans maître et jouissant de ma fortune : cette liberté m'effraya. Qu'en allais-je faire ? A qui la donnerais-je ? Je me défiais de ma force ; je reculais devant moi. »<sup>864</sup>

Le deuil d'un membre de la famille projette les survivants de ce groupe intimement liés dans une temporalité ambiguë où l'instant présent s'affirme comme une prise de conscience

---

<sup>860</sup> Nous allons revenir sur la thématique de l'union entre le frère et la sœur dans notre chapitre sur l'amour incestueux.

<sup>861</sup> *Ibid.*, pp. 254-255.

<sup>862</sup> Carine Trévisan, *op.cit.*, p. 51.

<sup>863</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, livre quatrième, chapitre 6 intitulé « Regrets.-Mon père m'eut-il apprécié ? », p. 120.

<sup>864</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.



douloureuse de la mort par le sujet, non pas de la mort abstraite mais la « vraie », celle-ci palpable. Dans son ouvrage sur la mort dans les *Mémoires* de Chateaubriand, Gábor Csíky insiste sur l'importance pour le Moi de ce qu'il appelle « la mort à la deuxième personne » :

« La mort de Toi n'est pas la mort des autres, mais elle est une mort qui bouleverse le Moi, une mort inimitable, unique en son genre. Il ne s'agit plus de la mort à la troisième personne, de la mort-en-général, de cette mort abstraite et anonyme. Ce n'est pas non plus la mort à la première personne, qui s'inscrit dans une sorte de subjectivité tragique. C'est entre ces deux morts que celle à la deuxième personne se situerait. Cette mort n'est pas lointaine et indifférente, car la mort des proches nous concerne plus que le mystère de la mort d'autrui. Le Toi est un autre, mais il représente un cas privilégié. La mort d'un être cher s'associe à l'idée de notre propre mort, où l'inconsolable et l'irremplaçable se rejoignent. La mort de Toi, c'est presque la mort-de-soi. La mort de nos parents fait disparaître le dernier intermédiaire interposé entre la mort à la troisième personne et la mort-de-soi. C'est mon tour, dans un tête-à-tête avec la mort. La mort du père et de la mère est un passage du médiat à l'immédiat. »<sup>865</sup>

L'analyse psychanalytique de Pierre Fédida désigne cette attitude comme un deuil « par anticipation » :

« J'ajouterais pour ma part que le deuil assure au vivant la garantie de son impossibilité à se représenter sa propre mort et que c'est même ainsi que se peut concevoir *l'économie d'une défense dépressive du travail du deuil*. [...] une 'simulation' de la mort pour se protéger de la mort. »<sup>866</sup>

Si la psychanalyse se concentre sur l'état de dépression que risque le sujet, notre enquête littéraire s'intéresse tout particulièrement au deuil comme cette expérience de profonde altérité pour aboutir à une première conclusion : le deuil permet la confrontation avec l'altérité abyssale par excellence, la mort :

« Losing the thing places one in the dead's place, the location of negativity and nothingness, of subjective lack and in some ways there is no getting out of this place, however good the work of consolation or work of art. »<sup>867</sup>

Le cadavre donne corps à la mort, l'altérité impossible à imaginer devient un « interlocuteur » visible. Il donne l'illusion d'un agissement possible sur la mort généralement exprimée comme l'inconnu ; la mort emprunte le corps « connu » pour qu'un dialogue imaginaire avec « l'inconnu ». C'est peut-être dans ce travail sur la mort « incarnée » que le rite gagne tout son sens : la manipulation de la mort par le geste rituel lui donne une

---

<sup>865</sup> Gábor Csíky, *Fascination de la mort dans les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand*, op. cit., p. 171.

<sup>866</sup> Pierre Fédida, op. cit., p. 98.

<sup>867</sup> William Watkin, op.cit., pp. 157-158.

consistance et donc une présence assimilable et surmontable. Cela explique aussi pourquoi la situation de l'absence de rite peut s'avérer si désastreuse pour le sujet.

### **Le travail du deuil, un travail rituel**

Le rôle du rite dans le processus de prise de distance par rapport au mort, est souligné par Carine Trévisan qui évoque à travers le thème du mort « persécuteur » des vivants<sup>868</sup> le retour obsédant du disparu n'ayant pas bénéficié d'une cérémonie funéraire :

« L'absence de rite qui violerait le cadavre et sa décomposition empêche que le mort accède au statut apaisant de souvenir. Il faut d'abord se débarrasser de l'abjection de la putréfaction à laquelle le vivant se trouve soumis et face à laquelle sa sensibilité se révolte. [...]

Si les textes accordent une telle importance au destin du cadavre, c'est que là se manifeste de la façon la plus évidente la menace pesant sur les vivants : déshumanisation, désobjectivisation, désindividuation. »<sup>869</sup>

Face au mort, le Je se retrouve dans une position d'extrême dualité, entre le besoin de se poser en « Je », c'est-à-dire d'affirmer sa distance<sup>870</sup>, et le lien permanent<sup>871</sup> qu'il va entretenir tout au long de sa vie avec ses morts, dont l'expression la plus indéniable s'avère être le culte privé des reliques.

Le deuil impossible est un lien direct avec la pratique autour d'un reliquaire privé. La nécessité d'entretenir un rapport particulier avec les objets du mort permet de délimiter deux idées quant à l'attitude du Je envers l'Autre : d'un côté, un impossible détachement rendu manifeste à travers l'objet de culte garant de la présence de l'Autre (l'objet conserve l'illusion de l'existence) ; d'un autre côté, la croyance dans un ailleurs où l'Autre puisse exister même après sa mort.<sup>872</sup> Le « mémorial privé » renvoie à « la pathologie de la réminiscence » de Freud<sup>873</sup>, et fait référence à ces personnes qui contemplant mélancoliquement le monument funèbre et qui n'arrivent pas à se détacher du passé négligeant la réalité et le présent. Quoique longtemps passée, le trauma n'a pas perdu de son intensité douloureuse :

« Permettant d'échapper à la douleur d'une séparation définitive, la relique, l'image funèbre, indéfiniment contemplée, idéalisée, transmue la mort en une forme de présence et donnent l'illusion qu'on peut garder quelque chose de ce qui fut perdu. »<sup>874</sup>

---

<sup>868</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 67.

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>870</sup> *Ibid.*, pp. 61-63.

<sup>871</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>873</sup> « De la psychanalyse », trad. fr., *Œuvres complètes*, X, PUF, 1993, pp 12-13, cité par Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 87.

<sup>874</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 87.

Pierre Fédida s'attarde sur l'importance de la relique en tant que réponse illusoire à ce besoin du vivant de garder « un reste » et le psychanalyste y voit un renversement de signification de l'objet entraînant dans ce jeu trompeur appelé ici la « visibilité du caché »<sup>875</sup>. La relique ouvre vers une « sur-réalité »<sup>876</sup> :

« Si donc la réalité cachée de la mort et son sens radical doivent être rejetés hors de toute représentation, la croyance qui s'attache aux reliques substitue au savoir de cette réalité le savoir secret qu'il y a un *reste* dont la conservation défie les apparences et dont le pouvoir de réalité n'est pas moindre pour attester que tout de la mort ne peut être connu. »<sup>877</sup>

Notre recherche nous met sur la piste d'une confrontation entre l'instinct narcissique basé sur une manipulation de la réalité dont le but final est la survie du sujet (du vivant endeuillé), et l'instinct caractérisé souvent par une terminologie psychanalytique comme « mélancolique » ou « dépressif » ayant comme base la manipulation d'une absence à laquelle la relique donne une réalité. Il est intéressant de s'interroger sur le mécanisme subversif engendré par cette deuxième situation. Pierre Fédida nous sert une fois de plus de guide et, si l'on suit son analyse, la relique offre une réponse illusoire à deux angoisses particulières devant la mort : le retour de l'Autre-mort et la propre mort du sujet-vivant<sup>878</sup> : Face à la première crainte, la relique répond en construisant une réalité qui est celle du non-retour, matérialisant la peur devant cette « toute-puissance des disparus »<sup>879</sup> que le survivant redoute. Mais ce n'est pas le disparu qui fait peur, c'est la mort et c'est en ce sens que la relique offre cette réalité illusoire du « reste possible, inaltérable et indestructible, qui se conserve au-delà de toute séparation » et qui « entraîne la reconnaissance que seul le souvenir – relique par excellence – des morts nous évite l'intolérable révélation de notre propre mort. »<sup>880</sup> La relique devient ainsi l'instrument d'une négation de la réalité – la réalité de la mort – à travers un processus qui dans un premier temps donne un corps (une réalité) à l'absence (l'inconnu de la mort) pour pouvoir dans un deuxième temps nier l'existence de cette absence.

A « l'absence de rite » comme action empêchant le déroulement naturel du deuil correspond, par opposition, « l'excès de rite » aboutissant néanmoins au même environnement

---

<sup>875</sup> Pierre Fédida, *op. cit.*, p. 78.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>878</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>880</sup> *Ibid.*, p. 76 : « La relique *réalise* le compromis illusoire dont l'homme se sert pour résister à l'angoisse de mort et, ainsi, ne jamais parvenir à faire coïncider une représentation de la mort avec la nécessité - devenue destin - d'un *ne plus*. »

claustral, enfermant le sujet dans une ambiguïté totale. Les personnages du *Perroquet Vert* vivent dans un milieu où les objets et les gestes n'ont qu'une seule visée, le constant rappel du fils décédé. La mémoire donne la direction de leurs actions : l'obsession du retour du mort inspire aux parents des « actions de grâce »<sup>881</sup> envers des saintetés chrétiennes allant, dans le cas de la mère, jusqu'à changer de religion.<sup>882</sup> Face à cet Autre (la mère) emportée par la croyance que sa passion matérialisée en prières adressées à des images de saintes (telle « la Sainte Vierge » « à la Solitudes d'Anglet »<sup>883</sup> abritée par des Bernardines qui accueillent cette mère devenue une habituée de leur chapelle), un Je méfiant envers tout pouvoir miraculeux repousse tout rituel qui ne guérit pas du malheur. Lorsque le rite dépasse sa fonction de complément à l'acceptation de la perte, pour devenir substitut à celle-ci, il perd son rôle initial qui est celui de guérir : pour celle qui ne veut pas guérir (la mère), tout rituel est démuné de sa fonction primordiale, récupératrice, se transformant en facteur de délire emportant sur les voies de l'illusion et des incantations :

« [...] je ne priais pas, je faisais seulement semblant de prier.

La folie de désirer quelque chose et de vouloir l'obtenir, et d'adresser pour cela des prières au ciel, m'apparaissait comme une détestable faiblesse dont, pour ma part, j'étais à jamais guérie. Je n'avais pas obtenu ce que j'avais si ardemment demandé : mon perroquet vert, et de cette déception, j'avais failli mourir. Mais l'impératrice, qui s'était jetée à genoux devant cette même image de la Vierge qu'implorait maintenant ma mère, avait été exaucée. A quoi bon ? puisque ce fils, l'objet de tous ses vœux, devait mourir en exil de la blessure d'une flèche empoisonnée<sup>884</sup>, malheur pire que l'absence de bonheur même, qui rendait vain le souhait réalisé et risible de l'ex-voto ! »<sup>885</sup>

Entre les médaillons contenant les cheveux et la première dent de lait du fils décédé dont elle ne se sépare jamais et l'ampleur du culte voué au mort, la seule fonction de la mère se résume à ce que la narratrice définit comme étant « un reliquaire vivant »<sup>886</sup>. La vie dans la demeure paternelle se poursuit comme dans un mausolée : dans un tombeau vivant, une

---

<sup>881</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 23.

<sup>882</sup> « Il y a plusieurs années déjà que ma mère a quitté le rite grec pour suivre le rite romain, et nous avons été converties en même temps qu'elle. L'église orthodoxe ne lui a pas conservé son fils ; elle a cru que l'église catholique allait le lui rendre ». *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>883</sup> Le récit nous fait part de la légende selon laquelle en priant devant « cette curieuse Vierge espagnole », l'impératrice Eugénie et l'empereur Napoléon III, comme de nombreuses autres têtes couronnées, ont vu leur vœu d'avoir un fils exaucé. *Ibid.*, pp. 87-88.

<sup>884</sup> Marthe Bibesco consacre une histoire romancée à sa destinée tragique, apparue sous l'intitulé *Loulou, prince impérial*, ouvrage publié sous le pseudonyme Lucile Decaux, 9<sup>e</sup> édition, Paris, Gallimard, NRF, 1938, p. 29 : « De l'arc du Carrousel à l'arc de Triomphe : c'est le parcours habituel des premières promenades en voiture de cet enfant. Il est l'héritier de la gloire de Napoléon. Pour les courtisans des Tuileries, il est déjà le futur Empereur. Pour sa mère, il est Loulou. Toutes les femmes de la France apprennent ce doux nom : Loulou ! »

<sup>885</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 90-91.

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 34.

famille ne vit plus selon les règles du temps profane ; ils respirent l'air de la mort dans une maison où l'on interdit l'entrée à la couleur (« J'avais cru d'abord que nous étions, mes sœurs et moi, vouées au blanc et au noir en tant que race, comme les pies et les fox-terriers. »<sup>887</sup>), où certains jouets et jeux restent défendus en raison d'avoir appartenus au disparu<sup>888</sup>, où toute gaieté ou manifestation de vitalité des enfants est vite taxée d'offense à la mémoire du décédé, où aucune fête ne peut être célébrée en dehors de l'anniversaire funèbre, moment d'effusion profonde devant la chambre du garçon devenue lieu de culte :

« Chaque mois d'avril ramenait l'anniversaire funèbre. La piété de mes parents envers le souvenir de leur fils prenait alors un caractère exalté. Ses photographies étaient entourées de fleurs et de lumières ; on exposait ses vêtements sur le lit où il avait expiré ; sa chambre était transformée en chambre ardente. On ne s'y tenait qu'à genoux. »<sup>889</sup>

Et du seuil de cet espace interdit d'accès aux filles, des prières enfantines surgissent devant l'image photographique de cet être élu car on lui avait dressé un autel :

« De quelle âme je regardais cette image ! On ne nous la montrait qu'une fois l'an [...]. Je lui adressais mes prières. Je lui disais : 'Je vous salue, mon frère plein de grâce ! Vous êtes béni entre tous les enfants de ma mère... ' »<sup>890</sup>

### **La culpabilité du survivant, stade transitoire vers la guérison**

Dans la perspective psychanalytique une période de transition serait incontournable pour l'endeuillé. A cette époque de leur évolution, les survivants témoignent souvent de ce qu'on appelle une apparente absence de douleur/deuil (« a pronounced absence of grief »)<sup>891</sup>. Mais celle-ci est vite doublée par une phase de dépréciation de soi qui constitue un passage vers la culpabilisation. Ce qui est très difficile à vivre pour le sujet, c'est cette coexistence d'un « jugement d'autodépréciation qu'il porte sur lui-même », avec « un sentiment de toute puissance » qui s'y oppose : le risque de basculer d'un état à l'autre est une menace constante.<sup>892</sup>

A ce stade, la colère du survivant est intériorisée en se transformant en une forme de culpabilité. La créativité peut alors se révéler comme une manière d'extérioriser la culpabilité

---

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>888</sup> « Et dans l'écurie, un charmant poney blanc est mort de vieillesse sans que personne eût osé le monter, ou le conduire, depuis qu'il avait traîné jusqu'à l'église le cercueil de son jeune maître. » *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>889</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>890</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>891</sup> David Aberbach, *Surviving Trauma : Loss, Literature and Psychoanalysis*, New Haven and London, Yale University Press, 1989, p. 5.

<sup>892</sup> François Caroli et Marie-Jeanne Guedj, *op.cit.*, p. 80.

pour réussir à la confronter et à la maîtriser.<sup>893</sup> La colère suivant la perte d'un être cher fait partie du processus de réparation et les études montrent que, plus l'attachement au disparu est important, plus la colère est grande.<sup>894</sup>

« L'accent porté sur le hasard de la survie entraîne parfois l'étrange conviction que l'on a survécu à la place d'un autre, ou qu'il fallait, selon une loi aveugle, que l'un meure pour que l'autre vive. Elias Canetti propose une approche radicale de cette loi : le survivant se percevrait comme le meurtrier virtuel de ceux auxquels il a survécu. »<sup>895</sup>

L'autodépréciation est dans le cas du *Perroquet Vert* la suite logique d'une action de culpabilisation systématique. Les enfants, coupables par le simple fait d'avoir survécu à leur frère, subissent l'assaut d'une multitude de paroles et de gestes parentaux visant à mettre en valeur l'Autre disparu. L'Autre sert d'exemple à ce Je qui, avec du recul, remet en doute la validité et l'utilité de telles comparaisons entre le frère et ses sœurs :

« Sans cesse on nous le donnait en exemple. Si nous récitions mal nos leçons de français ou d'anglais, on nous vantait aussitôt la facilité avec laquelle il apprenait le latin et le grec, langues autrement difficiles. J'ai mis longtemps à comprendre qu'à l'âge où il était mort, sa science du latin ne pouvait pas excéder : *rosa – la rose*, et qu'il ne devait guère connaître du grec autre chose que *l'alpha*. »<sup>896</sup>

Constamment réitérée, cette « infériorité » physique et mentale se double d'un sentiment de ce que la narratrice appelle elle-même « notre propre indignité morale »<sup>897</sup>. Car, face au modèle de perfection qu'est le frère, toute action de se mesurer à lui est d'emblée vouée à l'échec. Fruit de la dépréciation subie, une auto-dévalorisation de soi s'affirme graduellement jusqu'à atteindre le stade de résignation de sa propre médiocrité :

« C'était l'année où j'avais atteint l'âge de mon frère, huit ans, sans avoir rien fait de remarquable. J'en aurais pleuré de honte devant le portrait du nouvel Alexandre. Nos deux aînées, Anne et Élisabeth, avaient été ses inférieures en tout : en histoire, en géographie, en dictée, en conduite. Maintenant je savais que moi non plu je ne l'égalerais jamais. »<sup>898</sup>

Le sentiment d'infériorité sert de repoussoir pour un autre, celui de la culpabilité de vivre. Ainsi toute manifestation de vitalité, telle l'exaltation devant le spectacle de la nature se réveillant d'un sommeil hivernal, reste caché dans les abîmes de l'âme, une âme émue qui danse, saute, applaudit la beauté du miracle végétal printanier :

---

<sup>893</sup> David Aberbach, *op. cit.*, p. 12.

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>895</sup> Elias Canetti, *Masse et puissance*, trad. fr., Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 278, cité par Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 138.

<sup>896</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 16-17.

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 31.

« Mais je réprime ces mouvements désordonnés que m'inspire la vue de l'herbe tendre. Je sais que le printemps doit être considéré par nous comme l'époque la plus triste de l'année, que l'anniversaire approche, que la joie offense, et qu'il faut se garder d'en montrer devant celle qui n'en a plus. »<sup>899</sup>

Le thème du survivant culpabilisant sera repris après le suicide de Marie. Cette nouvelle perte active, dans le Je, les mécanismes d'auto-annihilation apparus pendant l'enfance. Le schéma imposé de la culpabilité de survivre à la mort de l'Autre devient une attitude réflexe. A tous les pas, l'absence de l'Autre bouscule la présence à soi du Je. Coupable de son manque d'action, coupable de sa propre naissance, le Je ne pouvant pas se résigner à vivre sans l'Autre, va décider de vivre pour l'Autre, d'offrir sa présence pour compenser l'absence d'autrui :

« Si j'étais morte alors, peut-être aurait-elle vécu. J'avais été protégée par les forces de l'enfance qui sont employées à grandir. Marie n'était pas, comme moi, défendue par sa faiblesse. Et je l'avais laissée seule à l'âge où la croissance terminée, la passion dispose de toutes les forces d'un être ! »<sup>900</sup>

Le Sujet traverse aussi une étape d'idéalisation de l'Autre, qui n'est qu'une modalité visant à mettre en balance la colère et les sentiments de culpabilité. L'idéalisation précède l'identification à l'Autre, car il arrive même que le survivant se mette à la place de l'Autre perdu.<sup>901</sup> La phase dépressive qui suit l'identification devrait pourtant permettre au sujet d'accepter la réalité de la perte et de dépasser ce moment pénible.<sup>902</sup>

Le mythe du frère dans *Le Perroquet Vert* repose sur cette vision idéalisant le disparu. Impossible détachement, le deuil est cultivé jusqu'à entraîner une distorsion du temps vécu. Le temps rêvé et le temps réel n'en font plus qu'un seul espace où le mort continue son existence : l'ombre funèbre s'agrandit sur les pas des êtres vivants :

« En écoutant mes parents parler de lui, qui donc eût deviné qu'ils pleuraient un enfant aussi jeune ? Ils en étaient venus insensiblement à confondre ce qu'il avait été avec ce qu'il aurait pu être. [...]

Dans l'imagination de mes parents, il continuait à grandir, il acquérait toutes les vertus, tous les grades ; il obtenait toutes les récompenses. [...] Quand le premier avion vola, c'était lui, – si seulement il avait vécu ! – qui faisait la conquête de l'air.

Pendant vingt ans, ma mère a tremblé au récit de tous les exploits guerriers, sportifs ou scientifiques dont lui parvenait le bruit, parce qu'elle imaginait son fils les accomplissant tous. »<sup>903</sup>

Dans le climat de la Grande Guerre, cette ombre vivante jette les survivants dans des états contradictoires, de la fierté (« On imaginait pour lui vingt carrières différentes »<sup>904</sup>) à la

---

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>900</sup> *Ibid.*, pp. 241-242.

<sup>901</sup> David Aberbach, *op. cit.*, p. 16.

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>903</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 16-18.

souffrance (« Après les jours glorieux, venaient les jours sombres. Sacha n'allait-il pas être blessé ? [...] Qu'était-il arrivé à Sacha ? Pourquoi n'écrivait-il pas ? Elle se sentait devenir la mère d'un disparu. »<sup>905</sup>). Comme un individu dans le coma bénéficiant d'une respiration artificielle, le fils se nourrit des âmes et des corps de ceux qui s'obstinent à le maintenir en vie, le cas extrême étant celui de la mère qui souffre « réellement » d'une idée, d'une chair nourrie par sa pensée<sup>906</sup>. Le mythe du mort prouve que la perte réelle de l'Autre n'est ici dépassée que par la perte symbolique de soi. Le deuil se réalise dans le délire ou dans le dédoublement. Un univers fantastique fait alors concurrence au monde réel, évoluant progressivement jusqu'à le supplanter. A ce stade, « donner *une* vie à l'Autre » se transforme en « donner *sa* vie à l'Autre ». Identification au disparu, le deuil de la sœur ne peut s'accomplir que dans l'aliénation de soi. Le Je n'existe plus que dans le mimétisme. Cet ultime deuil accompli sa dé-corporalisation, commencée à l'âge d'enfant par le détachement entraîné par la première perte qui fut celle du perroquet. Pour ce Je, apprendre à perdre égale apprendre à se perdre. (Comm)Union et détachement, entre « mourir » ou « vivre », le choix fait est celui de jouer au mort :

« J'allais désormais vivre pour qu'elle [Marie] vécût. Il me faudrait devenir cette triste vieille femme que j'allais être pour assurer à son rayonnant souvenir un lieu où se former. Pour que ce diamant brillât, je devais consentir à en être la gangue. Mourir, ce serait l'oublier. »<sup>907</sup>

### **Le deuil, questionnement sur la singularité et l'individualité**

William Watkin insiste sur le fait que la plupart des œuvres sur la perte, le deuil et la commémoration se concentrent sur l'« individuel », oubliant le « singulier » : la perte, pense Watkin est « singular not individual », et l'importance attribuée à l'individu masque la singularité, « because singularity is most apparent at the moment of birth and the moment of death, moments that remain radically threatening to ideology. »<sup>908</sup> Concernant la réalisation du deuil, pour Watkin, la délimitation entre « individualité » et « singularité » est cruciale : ainsi, c'est au niveau de l'individu que l'idéologie du deuil se met en place, car l'individu est

---

<sup>904</sup> *Ibid.*, p. 153. « On nous montrait sur une carte pourquoi les Alliés s'étaient fourvoyés à Gallipoli, par où Sacha eût passé pour réparer leurs erreurs, ou mieux, pour empêcher de les commettre. » *Ibid.*, p. 154.

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>906</sup> « Elle souffrait réellement des accidents survenus en idée à cette chair de sa chair qui, nourrie durant de longues années par l'apport constant de sa pensée, ne cessait de vivre et d'agir en elle. » *Ibid.*, p. 156.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>908</sup> William Watkin, *op. cit.*, p. 16.



défini comme partie intégrante de la communauté et de ses conventions sociales<sup>909</sup> ; mais, c'est au niveau de la « singularité » (« singularity ») que la perte a lieu.<sup>910</sup>

Lié à une volonté d'intériorisation de l'autre, le deuil est défini par rapport à un « reste » qui vise un mouvement vers le dedans de soi :

« Le dedans n'est donc pas figé et ne préexiste pas au mouvement d'introjection. Au contraire, il se constitue par ce mouvement. »<sup>911</sup>

Derrida établit une opposition entre « le 'reste', ce qui ne se laisse pas assimiler » et la « volonté sous-jacente à la 'philosophie romantique de la nature' de détruire ou résumer en soi le 'reste'. »<sup>912</sup>

« Le terme de 'philosophie romantique de la nature' renvoie donc à la volonté d'intérioriser chaque élément, une volonté d'effacer, de sublimer (ou d'exclure) tout ce qui résiste à cette logique. »<sup>913</sup>

De Goethe à Novalis et jusqu'à Freud, cette tradition d'Augustin et de Descartes, est qualifiée par Derrida comme étant la « tradition du deuil réussi ». Derrida l'explicite dans un cours de l'année 1989-1990<sup>914</sup>, intitulé symboliquement « Manger l'autre ». Elena Bovo observe que la tradition du *cogito* se met en place chez Levinas aussi « à partir d'une 'intériorisation de l'autre', c'est-à-dire à partir de l'idée d'infini, que le moi porte en soi sans pour autant en être l'auteur. »<sup>915</sup>

Watkin définit la mort du point de vue de l'esthétisation que comporte toute pratique de deuil. C'est parce que la mort reste taboue que toute ritualisation évocatrice se joue sur les bords de ce que Watkin appelle la « cultural inauthenticity at the heart of authentic emotion »<sup>916</sup> :

---

<sup>909</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>910</sup> « Singularity as the origin of the communal is central as in Blanchot, Levinas, Derrida and Lacan, all thinkers relevant to this study, death is regularly defined as the ultimate aporia of the limit of all limits. Death forms the outer limit not just of life, but of the idea of limits, containment, categories and definitions. This is its radical challenge to the community, which the ideologies of mourning and commemoration seek to counteract, but, Nancy would argue, this is also birth and death's greatest gift to community. Indeed, in giving us brief access to our own singularity, death gives us community itself. The birth of the subject in each singular moment is followed by two deaths. The first is the death of society caused by the birth of a community of singularity. The second is the death of this community because singularity has no duration, only occurrence. » *Ibid.*, p. 18.

<sup>911</sup> Elena Bovo, *op.cit.*, p. 158.

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 158

<sup>914</sup> Le cours de 1989-1999 est cité par Elena Bovo, *op. cit.*, p. 159. Le titre symbolique « Manger l'autre » comporte une référence biblique, faisant allusion au corps du Christ mangé dans l'Eucharistie.

<sup>915</sup> Elena Bovo, *op. cit.*, p. 160

<sup>916</sup> William Watkin, *op. cit.*, p. 23.

« the sign 'death' has become smeared, in part by the aestheticisation of death in our culture, and in part by the way that death's inescapability means that any good word about death is always undermined by the damaging truth of its subject matter. »<sup>917</sup>

La situation de deuil rend le survivant conscient du fait que la perte est « ontologique, irréductible and singular » mais aussi « embodied », c'est-à-dire corporelle, la réponse émotionnelle se produisant d'une manière spontanée, selon Watkin, au niveau somatique.<sup>918</sup> Conformément à cette thèse ce serait ce lien même entre l'authenticité émotionnelle et les réponses somatiques que la société a transformées en constructions esthétiques, idéologiques qui forment les rituels de deuil.

Le rite soulève un questionnement profond pour un sujet qui, dans une situation limite (le deuil comme affrontement avec la mort), construit sa cérémonie de survie à l'aide d'une intériorisation ou d'une extériorisation de l'Autre. Les analyses que nous venons de citer insistent sur le rituel funéraire comme pratique où l'Autre serait avalé par un sujet qui ne retrouverait pas une expression éloquente dans le cérémonial (le rituel du deuil ne répond pas ici à une nécessité du sujet mais à un devoir communautaire inauthentique car généralisé). Mais réduire le rituel à sa fonction sociale indéniable, signifie contester le sens même des pratiques rituelles pour le développement singulier et particulier du sujet. Avant même de remplir une fonction sociale bien définie, toute activité humaine se construit comme un rituel « intime » dont le sens premier naît dans le besoin d'extérioriser l'objet pour pouvoir prendre de la distance où, comme nous le dit Barthes, de gagner sa propre liberté. La « vertu pacificatrice » du rite privé réside, d'après Barthes, dans son caractère « formel » qui « introduit à la liberté », car toute cérémonie est un acte de « purification », ou bien « une maison : quelque chose qui permet d'habiter le sentiment ».<sup>919</sup> Le rite devient dans cette optique un geste d'extériorisation, non pas comme simple évacuation de l'objet par le sujet pour s'en détacher mais comme action fondatrice du symbolique, du sens qui naît dans le contexte d'une liberté que le rite procure. Revenant à Barthes, il est utile de rajouter que le symbolique doit être considéré avec prudence, car, beaucoup de symbolique dégénère dans l'utopie, l'utopie d'une communauté entière accompagne l'endeuillé dans sa souffrance.<sup>920</sup> Il nous paraît nécessaire de compléter cette idée par notre conclusion qui vient soutenir la thèse du rituel du deuil comme pratique dont le sens premier réside dans la production du

---

<sup>917</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>919</sup> Roland Barthes, *Le neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil/IMEC, 2002, p. 163.

<sup>920</sup> *Ibid.*, pp. 163-164.

symbolique, un symbolique authentique et révélateur du et pour le sujet. Une voix d'outre-tombe suffit-elle pour invoquer les ombres et faire taire les éternelles lamentations humaines ?

« Dans notre vallée des larmes, ainsi qu'aux enfers il est je ne sait quelle plainte éternelle qui fait le fond ou la note dominante des lamentation humaines ; on l'entend sans cesse, et elle continuerait quand toutes les douleurs créées viendraient à se taire. »<sup>921</sup>

### **Esthétisation de la mort : la sépulture**

« Toute notre vie se passe à errer autour de notre tombe ; nos diverses maladies sont des souffles qui nous approchent plus ou moins du port. Le premier mort que j'aie vu, était un chanoine de Saint-Malo ; il gisait expiré sur son lit, le visage distors par les dernières convulsions. La mort est belle, elle est notre amie : néanmoins, nous ne la reconnaissons pas, parce qu'elle se présente à nous masquée et que son masque nous épouvante. »<sup>922</sup>

Masques de la mort, les rites funéraires et l'intégralité des pratiques du deuil font partie intégrante de ce qu'on a nommé la tradition du deuil réussi. Le « culte du tombeau », en tant que « culte du souvenir attaché au corps » met en avant la ritualisation et la sacralisation d'un lieu : l'espace « où les vivant commémorant leurs morts perpétuent leur rapport à un pays, une lignée, une descendance. »<sup>923</sup> Dans une note de ses *Cahiers* datant de l'année 1901, Maurice Barrès décrit le *topos* singulier qu'est le cimetière de ses ancêtres.

« Mais surtout qu'ai-je tant aimé à Venise, à Tolède, à Sparte ; qu'ai-je désiré vers la Perse ? des cimetières. Cela plus que partout, je le trouve en Lorraine.

Double cimetière, ce sont nos morts. Je suis né d'eux ; ils sont miens. Ils sont doublement morts, car nul que moi ne les connaît. Peut-être pour les sentir, faut-il ne pas être tout de leur race. [...]

Je ne puis parler d'eux avec personne. Ils concentrent ma pensée. Ils sont un trésor que seul je manie. Joie de l'avare. A qui communiquerais-je mes sensations ? A mesure que je suis détrompé sur une foule de chimères et quand tant de choses que j'avais désirées appartiennent à tout le monde, cela seulement m'appartient bien à moi. [...]

J'aime mieux un long passé qu'un long avenir, ou plutôt je n'ai jamais rêvé sur l'avenir. »<sup>924</sup>

L'importance de la sépulture réside dans cette mémoire attribuée à un endroit sacré, parce que garant du fait que « quelque chose puisse subsister par-delà la mort »<sup>925</sup>.

« C'est un lieu étrange qu'un caveau de famille. Une génération après l'autre range là ses morts, triés sur le volet, datés, titrés et catalogués. »<sup>926</sup>

---

<sup>921</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome I, livre onzième, chapitre 4, p. 397.

<sup>922</sup> *Ibid.*, tome I, première partie, livre 2, chapitre 4, p. 62.

<sup>923</sup> Carine Trévisan, *op.cit.*, p. 80.

<sup>924</sup> Maurice Barrès, *Mes Cahiers 1896-1923*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>925</sup> Carine Trévisan, *op.cit.*, p. 80.

<sup>926</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 127-128.

Les paroles de la Princesse Bibesco laissent entendre l'écho de la voix sépulcrale de celui qui invoquait « la mémoire des morts »<sup>927</sup>, de l'« ombre heureuse »<sup>928</sup> de Chateaubriand qui écrivait :

« je préfère parler du fond de mon cercueil ; ma narration sera alors accompagnée de ces voix qui ont quelque chose de sacré, parce qu'elles sortent du sépulcre. »<sup>929</sup>

Fascinée depuis son plus jeune âge par la voix du mémorialiste, la princesse semble avoir subi une forte influence notamment lorsque son écriture touche à ce que Marc Fumaroli identifie, chez Chateaubriand, comme une poétique sur la mort où « secret » et « sacré » deviennent des concepts indissociables au moment où le Moi intime rejoint le Moi social, la communauté.

« Le sens du secret est inséparable du sens du sacré. Son terrain d'exercice est sans doute l'éros, où la frontière entre le pur et l'impur est si délicate à discerner. Mais c'est aussi thanatos, la frontière dangereuse entre les vivants et les morts, que le poète des *Mémoires* n'a cessé d'explorer comme l'épreuve suprême d'humanité.

L'anthropologie de Rousseau, à contre-courant du rationalisme sensualiste des Lumières, définissait l'humanité par son attitude envers la mort. La mort était pour l'auteur du second *Discours* l'enclume égalitaire et solitaire sur lequel s'était forgée la conscience humaine innée de la finitude des corps et d'une vie de l'âme par-delà la vie. Chateaubriand lui aussi invoque l'ethnologie pour établir la vénération universelle de l'humanité, et dans tous les âges, pour les tombeaux. Et pour lui aussi, cette universalité de la religion des tombeaux établit celle de la croyance en l'immortalité de l'âme. Mais il attribue à la tombe une dimension mystérieuse et sacrée. Elle est la pierre angulaire, non seulement de la conscience solitaire du « moi » moderne, mais de toute communauté authentiquement humaine se reconnaissant solidaire de ses morts et se réunissant à eux dans une communion chorale. »<sup>930</sup>

Le mausolée russe, décrit dans *Le Perroquet Vert*, caché à la vue des habitants de Gatchina par « un rideau de sapins centenaires »<sup>931</sup>, délimite un espace où l'évocation du passé lie ceux qui s'identifient comme étant les possesseurs d'un héritage. Expliquant l'importance du « thème sépulcral » chez Chateaubriand, Jean-Pierre Richard interprète le symbole du tombeau en tant que « réceptacle » ultime de « la grande migration

---

<sup>927</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., tome I, partie I, livre deuxième, chapitre 1, p. 49.

<sup>928</sup> *Ibid.*, tome I, *Avant-propos*, p. 2.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 2

<sup>930</sup> Marc Fumaroli, *Chateaubriand. Poésie et terreur*, op. cit., pp. 411-412.

<sup>931</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 128.

pulvérulente »<sup>932</sup>, et tout particulièrement la tombe familiale comme « dernière demeure [...] d'un passé trans-individuel dont elle atteste en elle la lignée. »<sup>933</sup>

Lié « à l'obsession du négatif : la tombe installe à l'intérieur des perspectives de la vie le rappel, donc le vertige de la mort ; elle est dans l'être le mémoratif même du non-être. Mais au cœur inversement de ce non-être elle rétablit quelque chose de positif, de presque humain ; la sécurité d'une clôture, la fixité d'un repère, la solidité rassurante d'un lieu d'enracinement et de mémoire. Dans le grand évanouissement des âges, elle constitue le seul appui valable de la pensée ou de la rêverie. »<sup>934</sup>

Dans un lieu où le bonheur et le malheur, la fierté et la honte partagent la même sépulture, la « présentation aux morts »<sup>935</sup> remplit le rôle d'un rituel d'initiation que l'exilée doit accomplir lors de son retour aux pays de ses origines. A l'opposé de ces monuments construits pour traverser les siècles et éterniser la mort à travers l'histoire de chaque cadavre, l'image du cimetière des Bernardines de la Solitude d'Anglet, composé de « tombes de sable ornées de coquillages »<sup>936</sup> rappelle la vanité de toute volonté de durée ou de conservation. « Le sépulcre comme château de sable » constitue dans le récit une représentation clé pour toute une thématique d'inspiration romantique autour du *memento mori* et du *fugit irreparabile tempus*, représentation revisitée en cette « leçon d'indifférence »<sup>937</sup> qu'invoque la narratrice : plus que la constante altérité face au temps, l'image des tombes comme des « gâteaux de sable »<sup>938</sup> emploie la distance ironique pour mieux révéler l'aliénation de l'homme moderne résigné à la futilité d'une vie solitaire et cultivant le détachement, de l'Autre et de soi-même :

« J'ai vu depuis les cimetières fameux de Constantinople, et les Tours du Silence élevées par les Guèbres dans les déserts de l'Asie. Ils ne m'ont pas donné un sentiment aussi vif d'égalité devant la mort que celui éprouvé jadis parmi les tombes des Bernardines d'Anglet, bâties sur le sable avec du sable, et si superficiellement qu'un enfant pourrait, de la paume de sa main, effacer en peu d'instant, jusqu'à leur trace !

Dans ce lieu de repos préparé par des personnes uniquement préoccupées à disparaître, je viens prendre, un jour par semaine, une leçon d'indifférence dont je me souviendrai toute ma vie. »<sup>939</sup>

---

<sup>932</sup> Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, op. cit., p. 26.

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>934</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>935</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 129.

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 93.

Il y a tout sauf de l'indifférence dans le cimetière pauvre d'Isvor où les jours tels que « Le Jeudi Noir »<sup>940</sup> (aussi appelé « le Jeudi Saint ») les croix grises brillent dans la lumière des cierges qui prêtent leur éclat aux sapins « couverts d'oripeaux, de fleurs en papier peint, de fils d'argent et de soie rouge »<sup>941</sup>. Arbre qui confond dans sa symbolique l'amour nuptial et les noces des jeunes à qui le sort a offert en compagnie la Mort, le sapin fait partie d'une tradition qui par ses multiples gestes rituels offre aux morts une place dans le cycle de la vie. Le souvenir comme institution se manifeste à travers le geste répété dans chaque foyer de célébrer à travers des objets hautement significatifs le voyage au-delà de la vie, d'ouvrir sa demeure et son cœur aux voyageurs nocturnes, d'assouvir leur faim et leur soif et, plus tard, de les raccompagner sur le chemin de leur ultime destination. « Le Jeudi Noir » représente pour les habitants d'Isvor le jour de l'année où l'office religieux n'est que l'aboutissement d'une série d'actes collectifs et individuels destinés à lutter contre l'oubli : la « coliva », le gâteau funèbre accompagné d'autres « provisions comme pour un voyage, une cruche d'eau, des paniers, un petit cierge »<sup>942</sup> à allumer sur la tombe, quelques pierres disposées en cercle magique pour réaliser le rituel de la « libération de l'eau », voici une partie des offrandes que les femmes d'Isvor offrent aux morts ce jour où revenant sur terre ces âmes affamées et assoiffées pourront se réjouir à nouveau comme les vivants. Si chaque maison commémore ses morts, il existe cette « galette supplémentaire » que l'on appelle « le pain des 'Oubliés' » pour ces âmes que personne ne célèbre ; chaque femme du village, rapportant ce « pain d'aumône plus grand que les autres »<sup>943</sup> offert aux oiseaux du ciel, agit à travers cet acte symbolique au nom d'une tradition profondément humaniste s'acharnant à croire que l'on peut témoigner à l'Autre autre chose que de l'indifférence :

« Ainsi, sur cette terre du souvenir, la mémoire ne renonce à rien ; nous sommes tous assurés contre l'indifférence de tous, à jamais !

Il m'est doux d'y penser, moi qui serai certainement laissée dans les ténèbres extérieures, sans feu ni lieu, sans eau à boire, parmi les 'oubliés', à qui nul ne préparera un repas funèbre le jeudi de la Passion. »<sup>944</sup>

---

<sup>940</sup> « C'est ce matin que les morts quittent leurs tombes et reviennent, chacun vers son ancienne demeure. Le ciel est plein de leur cortège invisible. Ces feux que les femmes allument dans les jardins vont les attirer, car les morts sont frileux : privés de lumière et de chaleur, c'est naturellement l'une et l'autre qu'ils cherchent. », *Isvor, le pays des saules*, p. 63.

<sup>941</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 67.

## La mort et la représentation funéraire du corps

« Death in our culture, [...] is most likely to be encountered through thanatropic masks meaning that death exists for us, culturally and socially, through carefully orchestrated acts of representation. [...] While thanatropes are arguably necessary in mourning if consolation is to be achieved, in the history of mourning and art they have been mistaken for authentic expressions when in fact their role is to obfuscate death's culturally challenging obscurity. »<sup>945</sup>

Le rituel des funérailles, avec toutes les pratiques qui entourent toute mort, est un acte de mémoire narrative, de mémorisation et de commémoration. La visée d'un tel acte n'est pas la préservation de l'objet perdu, mais la survie de celui qui reste :

« From this perspective we can see that memorials rely on a material physicality that can last longer than the living body. » « To remember means to give a permanent materiality to someone or something that has been lost. »<sup>946</sup>

Comme on vient de le montrer *Isvor* décrit un monde où les personnages réalisent plus que de simples rituels funéraires. Nous assistons à un véritable « culte » où les morts sont intégrés à la vie. Cette expérience particulière du deuil consiste à rappeler à quel point la perte de l'Autre reste un moment délicat pour le survivant. Pour celui-ci, la pratique du deuil représente un geste de survie. Le geste rituel accompagne un corps et une âme, c'est donc une nécessité de réaliser le passage douloureux qui ne peut s'accomplir que par étapes et à plusieurs niveaux : c'est un accompagnement symbolique dans la tombe que le survivant fait en prenant soin des habits et des provisions de celui où celle qui s'apprête à réaliser sa descente fatidique<sup>947</sup>, mais c'est aussi une manifestation où la musique des violons tziganes s'ajoute parfois aux lamentations des femmes pour compléter le spectacle funèbre où le regard semble être l'acteur principal du rituel d'adieu. Car la vue du mort n'est cachée à personne, (ni même à une jeune fille de huit ans telle que Maritzica « qui se vante d'avoir déjà vu Ione Vlad [le garde forestier décédé] cette semaine. Elle me dit qu'il était beau et qu'il avait l'air de dormir. Le bruit court que le cabaretier Grégoire est au contraire très laid et qu'il est devenu noir tout de suite. Elle ajoute : – C'était un homme méchant. »<sup>948</sup>), le geste de regarder celui qui quitte ce monde comporte le respect envers ce « personnage considérable, sorte de

---

<sup>945</sup> William Watkin, *op.cit.*, pp. 85-86. Ouvrant le débat sur la littérature et la mort Watkin fait appel à la linguistique cognitive qui se penche elle aussi sur les liens entre les tropes, la matérialité de la pensée et la mort : « The trope may kill death in our culture, yet it also provides the material for a real encounter with death. If thought is embodied, then our way of thinking about death must also be bodily-based. », *Ibid.*, p. 86.

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>947</sup> C'est pour s'assurer que rien ne manquera à la morte dans le monde de l'au-delà « qu'on l'abreuve, qu'on la vêt et qu'on l'approvisionne au moyen de nourritures, d'habits et de boissons distribués aux pauvres à des dates déterminées qui correspondent aux étapes du céleste voyage. » *Isvor, le pays des saules*, p. 188.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 272.

divinité dont le règne durera trois jours. »<sup>949</sup> Mais le spectacle commémoratif des funérailles accompli dans l'éclat du jour et de la vision, se voit complété par un rituel nocturne qui consiste à délivrer à l'aide d'un pieu les penchants vampiriques des âmes des morts.<sup>950</sup> Rituel pour le corps et l'âme, pour le réconfort et contre les démons de l'Autre décédé, le deuil est primordialement un geste symbolisant pour le survivant. Car c'est aussi pour celui qui reste que la manifestation des adieux publics s'accomplit.

Éthique et poétique, le deuil est un processus qui encadre un phénomène intime, la perte, et un phénomène social, la commémoration publique,<sup>951</sup> comme le résume Watkin, qui insiste aussi sur le paradigme du deuil comme acte rituel à portée thérapeutique qui doit empêcher que la dépression et la mélancolie s'installent chez le survivant, mettant ainsi en danger la survie de la communauté.<sup>952</sup> Si, comme on vient de le montrer, la perte est un phénomène qui tient de l'intime, du privé, le deuil quant à lui est d'abord un devoir imposé par la société, Watkin reprenant ainsi la vision de Durkheim<sup>953</sup> selon laquelle le deuil ne relève pas du sujet mais de celle-ci. Comme pratique représentative de la société, le deuil dans la perspective durkheimienne vise à (re)souder la communauté lorsque la mort d'un de ses membres y produit une faille :

« that grief, in the first instance, does not belong to the individual but to the community, and that second, the emotions 'felt' during the process of mourning are not the spontaneous outpourings of authentic affective pain, but communally sanctioned and controlled requirements to protect that community at that time. »<sup>954</sup>

### **Visée thérapeutique et survie communautaire**

Le deuil comme devoir public n'annule aucunement la portée profonde du chagrin intime. Bien que l'accusation d'inauthenticité pèse souvent sur toute expression publique de la douleur de la perte, pour les personnages authentiques d'*Isvor* cette forme d'expression dramatique s'intègre parfaitement à leur univers. Car dans cette salle de théâtre au décor

---

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>950</sup> « On a enfoncé le 'pieu qui délivre' dans le cœur de Ione Vlad, le garde. Chacun savait qu'il était vampire. C'était à cause de lui que ses enfants mouraient tous vers leur vingtième année. [...] Quant au vampirisme de Grégoire-le-Cabaretier, il ne s'exerçait que sur l'argent. Tous les sous de l'usurier avaient disparu à sa mort on ne sait où ; personne n'avait pu découvrir la cachette. [...] Quant il s'est agi d'Anica, on ne s'est pas contenté d'enfoncer dans sa tombe le pieu de la délivrance. On en a retiré son cœur, on l'a brûlé sur des charbons ardents, et les hommes ont respiré la fumée que fit en se consumant ce pauvre cœur de femme. Ils ont mis fin de la sorte à la hantise d'Anica. » *Ibid.*, p. 274.

<sup>951</sup> William Watkin, *op. cit.*, p. 2.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>953</sup> Émile Durkheim, *Elementary Forms of the Religious Life* (1915), cité par William Watkin, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 36.



campagnard qu'est Isvor se succèdent les représentations journalières d'une poignée de personnages de tragédie qui n'ont rien à envier aux héros antiques, qui vivent leur propre épopée. Pour eux, comme pour les héros mythiques, le geste et la parole ont un pouvoir magique ; le rituel ne relève plus du simple devoir, il est incantation expiatoire.

« A bien examiner les choses, tout ce qu'on fait ici pour les morts, les peines qu'on prend, les repas qu'on donne, ont pour but de se débarrasser d'eux au plus vite. Je viens de comprendre le sens véritable de ces agapes traditionnelles et, du même coup, je comprends mieux l'Égypte, ses bandelettes, ses provisions, son emballage soigné et ses pyramides à fermeture hermétique. [...] Dans le culte de la mort tel qu'on le pratique ici, tout ne tend qu'à faciliter le départ de l'âme et son déménagement définitif dans l'autre monde. »<sup>955</sup>

Geste symbolique de l'oubli nécessaire, regarder par la fenêtre est un acte obligatoire pour pouvoir songer au détachement. Lors de l'enterrement de sa femme, Marie, Ghitza est entraîné par ses voisines à regarder « dehors par trois fois, selon la coutume »<sup>956</sup>, à travers la fenêtre ouvert, au moment même où le cercueil quitte la maison. Un divorce fatidique sépare le vivant de l'autre, et cette « infidélité » des morts évoquée par Chateaubriand trouve son équivalent dans cette pratique de l'éloignement adaptée par le peuple d'Isvor afin de préserver la vie. La tradition du deuil réussi repose ici sur ce qu'Outza résume dans une formule très suggestive, « la sainteté de l'oubli »<sup>957</sup>.

« Au dehors, la vie continue ; regarder par la fenêtre, c'est déjà, pour celui qui reste, se montrer curieux de la vie et faire, en quelque sorte, appel à ce monde extérieur d'où lui viendra le secours. »<sup>958</sup>

Le rituel du deuil assigne à la mère le statut d'un véritable repère social :

« Ainsi, depuis l'épopée, la mère est celle dont la douleur, soudain extériorisée, donne le signal du deuil social. »<sup>959</sup>

Une fonction particulière est à rechercher dans les paroles de la mère, ses cris agissant comme un témoignage mais aussi une exorcisation publique de la souffrance. Qu'il s'agisse d'un malade, d'un mourant ou bien d'un mort, la plainte est perçue comme une preuve d'amour : « Plaindre ce qu'on aime, c'est l'aimer davantage »<sup>960</sup>.

---

<sup>955</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 188.

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>959</sup> Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, coll. « La Librairie du XXe siècle », p. 58.

<sup>960</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 191.

« Bien avant le rite, le cri de la mère, accompagnant la vision du cadavre qui fut un fils ; et, dans le délai qu'impose le traitement rituel du cadavre, le corps de la mère rivié à celui du mort. »<sup>961</sup>

Rebecca Saunders définit la lamentation en tant que forme de verbalisation d'une perte qui inscrit un moment de crise dans un rituel public, assurant une logique de la perte et de la continuité, mais surtout constituant une forme de possession rétroactive et de construction artistique :

« [...] loss is always loss of something, and of a particular something perceived to be properly possessed by one-self. Prior to mourning, the lamentation must construct a lost subject, lay claim to its possession, and (re)construct its value and significance. »<sup>962</sup>

La lamentation constitue pour la société archaïque d'Isvor le point culminant de la représentation publique du deuil. Le sentiment y est distillé dans une construction artistique ; la douleur intime, expression intérieure d'une perte individuelle, est métamorphosée dans la manifestation extérieure d'une solidarité collective face à la souffrance qu'entraîne la séparation de l'Autre. Autour du cercueil, les paroles d'une mère et des autres femmes consiste principalement à inventorier toutes les personnes étant venues montrer leur respect au mort et leur soutien aux vivants :

« On lui dit : 'Regarde, c'est un tel qui est venu te voir. Il t'apporte un cierge, il t'apporte une branche de sapin, il t'apporte ses larmes...' Cela est dit, ou plutôt chanté de cette voix d'emprunt, plaintive et nasillarde en usage pour parler à 'l'endormi'. C'est sur ce ton qu'on lui raconte tout ce qui se passe autour de lui et tout ce qui se fait pour lui dans la maison. [...]

– Après, dit Maritzica, ce sera bien fini de lui. Il sera mort comme tous les morts. »<sup>963</sup>

Comme un exorcisme symbolique, les paroles de deuil récitées publiquement intègrent la perte comme une réalité et du privé et du social. La lamentation est une pratique complètement assimilée à la tradition par le peuple du pays des saules : elle acquiert un statut indépendant, en tant que rituel purement artistique à visée symbolique, en absence d'une perte réelle : nous retenons pour exemple deux manifestations (le « Caloyan » et les « Lazarines ») ayant comme rôle le simulacre du deuil, deux situations où les acteurs sont de jeunes filles qui font leur apprentissage de la vie à travers des « funérailles illusoires »<sup>964</sup>. L'enjeu de tels actes est celui d'apprendre à perdre et surtout de se servir de la coutume comme d'un outil pour gérer la perte. Ainsi, la veille de la fête chrétienne de l'Ascension, un cortège d'enfants donne la représentation dramatique de l'enterrement de l'amoureux évoqué par « une figurine de

---

<sup>961</sup> Nicole Loraux, *op. cit.*, p. 59.

<sup>962</sup> Rebecca Saunders, *op. cit.*, « Preface », p. xvi. Voir aussi p. xvii.

<sup>963</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 273.

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 195.

glaise, un bonhomme appelé 'le Caloyan', un simulacre de pleurs accompagné par les vers d'un cantique funèbre. A l'ombre d'un saule, jeté dans la rivière, cette poupée sacrificielle peut attirer sur les vivants, au nom de l'amour perdu, les bénéfices des pluies divines : la lamentation funèbre est ici construite comme une production artistique, répondant à cette nécessité d'expression langagière des hantises humaines, et une production matérielle, répondant au besoin de la communauté de réaliser des actes significatifs destinés à souder la communauté face aux expériences extrêmes :

« [...] elles croient par ce sacrifice attirer les riches pluies de juin sur les récoltes de l'année.

Ainsi, pour obéir à de très vieilles coutumes, à la fin de chaque printemps, elles font le simulacre de renoncer à leur amour en faveur du bien public. Voilà, pour de futures femmes, pour de futures mères, un acte que tout gouvernement sage se devrait d'encourager ! [...]

Les voilà qui mènent le deuil de l'amant idéal, qu'on voit en rêve au commencement de la vie, de celui qui meurt au premier choc de la réalité, Adonis que déchire la dent du sanglier brutal et que chaque femme a pleuré dans le secret de son cœur. »<sup>965</sup>

Si le « Caloyan » dramatise le sacrifice de l'amour idéal, de ce chagrin qui met en danger la survie individuelle et les valeurs de la communauté, la représentation des trois Lazarines chante le drame de toutes ces pertes difficiles à surpasser : Lazare incarne dans leurs chants cet Autre que l'amour égoïste du survivant voudrait ressusciter. Leur interprétation comique enlève le caractère solennel, grave que l'on pourrait attendre de « l'anniversaire triste des amours condamnées, du veuvage des fiancées, de la douleur des mères et des sœurs, du désespoir des enfants. »<sup>966</sup>

« Je reconnais qu'il faut qu'on vous blâme, sœurs inconsidérées de Lazare, qui, par votre amour stupide mais opiniâtre, pour ce vain plaisir de le serrer entre vos bras, le faites revenir au monde sans qu'il en eût envie !<sup>967</sup> »

La lamentation chantée par les voix des enfants remplit au sein de la communauté un rôle bien défini : pour la société archaïque d'Isvor, apprendre à jouer avec la mort, c'est l'accepter depuis l'enfance comme réalité. Mais les paysans témoignent aussi d'une extraordinaire « croyance » dans le pouvoir « magique » du langage. La parole récitée est incantation ; la plainte funèbre acquiert la dimension d'un acte mystique auquel les plus jeunes habitants d'Isvor sont initiés.

---

<sup>965</sup> *Ibid.*, pp. 195-196. « Yan !/ Yan !/ Caloyan !/... / Ta mère te cherche / Dans la forêt épaisse, / Le cœur brûlant, / Et dans la forêt clairsemée, / Le cœur brûlé ! / ... / Yan ! / Yan ! / Caloyan ! / Ta mère te pleure / Dans la clairière / Avec des larmes de sang !... » *Ibid.*, p. 195.

<sup>966</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 49.

Le deuil, du point de vue de la création qu'il engendre, est un processus et un produit :

« The work of mourning, as artistic construct, falls within both parameters. For the individual creator, the act of writing itself often performs a psychic function and becomes the work that is required to mourn loss, and for the receptors of the text, the work provides instructive models for coping or has the specific function of public memorializing (such as in the case of the many elegies that commemorate the death of public figures). Furthermore, the work of mourning is a multifaceted literary text partaking of the processes of mourning while simultaneously being a product for public reception. »<sup>968</sup>

Artefact de la consolation<sup>969</sup>, l'œuvre issue du deuil doit être envisagée par la critique à partir de deux repères, l'objet et l'environnement du sujet une fois l'objet perdu.<sup>970</sup> Dans ce difficile rapport à l'Autre, le sujet qui écrit l'absence fait l'expérience de ce manque lacanien où la relation à l'objet perdu passe par le langage.<sup>971</sup> Profonde accumulation et délivrance évacuatrice, le discours du deuil arrache à l'inexprimable les mots de vérité.

L'écriture permet de vivre la perte lorsque le deuil se construit comme un manque. Dans ce cas, le manque transmet « la double expérience de la perte et de l'absence »<sup>972</sup>. Un exemple révélateur serait les *Souvenirs pieux* de Marguerite Yourcenar cités par Pierre-Louis Fort comme un modèle de dénégation – « je n'avoue pas que je fais une œuvre de deuil »<sup>973</sup> –, comme un prototype du deuil non pas d'une perte mais d'un manque (ici, de la mère) :

« C'est de ce manque, autre forme de la perte – perte de toujours –, que se nourrit le texte. En comblant ce manque par une présence posthume et textuelle, le deuil s'accomplit : il est séparation d'avec la mère ou, plus précisément, d'avec le manque de mère. Cette absence de perte vécue est ainsi rémunérée par le texte qui en fait son objet premier [...]. »<sup>974</sup>

Ce manque valide l'hypothèse selon laquelle « l'Autre n'apparaît pas comme reflet de soi, puisque le soi n'est pas une substance mais un manque. »<sup>975</sup> De ce point de vue, tout recours à l'altérité devient une récupération de l'histoire du Moi.

Mais il faut souligner que si l'écriture « rend visible la perte, la castration symbolique, le manque », elle est aussi une tentative de « déjouer la perte », de « saturer » et de « suturer »

---

<sup>968</sup> Christian Riegel, *op. cit.*, pp. XVII-XXIX.

<sup>969</sup> William Watkin, *op. cit.*, p. 3.

<sup>970</sup> *Ibid.*, pp. 157-158.

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 155: « how each subject first comes to understand itself in terms of what it does not have ».

<sup>972</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 77.

<sup>973</sup> Pierre-Louis Fort, *op. cit.*, p. 39.

<sup>974</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

<sup>975</sup> Zsuzsa Simonffy, « Du surgissement de l'Autre à ses intertextes », in « Identité et Altérité : Jeux d'Échos et de Miroirs », *Horizons*, No. 10, numéro spécial, Le Caire, 27-29 Mars 2005, p. 313.

le manque – toujours « déçue », toujours « recommencée ». <sup>976</sup> L'écriture et le deuil réunis en une seule activité conçue comme rituel expiatoire d'un manque symbolique ! Lacan résume la fonction du rite à :

« [...] cette médiation que le rite introduit à ce que le deuil ouvre sur une béance quelque part ; plus exactement à la façon dont il vient coïncider, mettre au centre d'une béance tout à fait essentielle, la béance symbolique, majeure, le manque symbolique » <sup>977</sup>.

Dans *Le Perroquet Vert* le deuil du frère est avant tout un manque :

« Il avait huit ans et j'en avais deux ; je l'ai regardé sans le connaître ; il m'a touchée et je ne l'ai pas senti. N'ayant jamais su que je l'avais, comment pouvais-je me plaindre de ne plus l'avoir ? » <sup>978</sup>

L'image du disparu n'ayant pas de consistance, le travail du deuil se réalise à rebours ; là où le(la) survivant(e) devrait se lancer sur le chemin de l'oubli, notre protagoniste s'efforce de recoller les pièces du puzzle pour pouvoir contempler le portrait de l'absent. Revivre les moments clé de l'enfance se résume pour le Je à une remémoration de cette absence qu'est l'Autre. Cette fouille symbolique que devient l'écriture à la recherche de l'absent nous fait songer à l'obsession de Chateaubriand autour du thème du tombeau creux. L'absente cette fois-ci c'est la mort elle-même, car le sépulcre vide symbolise, selon Jean-Pierre Richard, la hantise d'« une mort absente en quelque sorte d'elle-même » <sup>979</sup>. Une sublime image des tombeaux exhumés et évidés donne la mesure du temps perdu, du temps devenu poussière ; dans un passage adressé à Mme Récamier, daté Rome, le 31 mars 1829, le poète des *Mémoires* écrivait :

« Mes fouilles vont bien, je trouve force sarcophages vides ; j'en pourrai choisir un pour moi, sans que ma poussière soit obligée de chasser celle de ces vieux morts que le vent a déjà emportée. Les sépulcres dépeuplés offrent le spectacle d'une résurrection et pourtant ils n'attendent qu'une mort plus profonde. Ce n'est pas la vie, c'est le néant, qui a rendu ces tombes désertes. » <sup>980</sup>

Il existe des pertes qui laissent derrière elles un manque total, physique et mental, comme l'exemple de la dépendance de Ghitza, figure du mari, envers sa femme, Marie, dont la mort matérialise la réalité de l'absence. *Isvor* thématise cette figure de l'Absente qui cause un trou matériel comme gage du rôle primordial qu'un être (et plus précisément, une femme)

---

<sup>976</sup> Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue de trop, une langue en moins*, Paris, Éd. Kimé, 2003, p. 11.

<sup>977</sup> Jacques Lacan, *Le désir et son interprétation*, tome II, in Cours [19] - 29 avril 1959, p. 2/555.

<sup>978</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 15.

<sup>979</sup> « une mort qu'il [l'écrivain/Chateaubriand] n'arrivera jamais à rejoindre, à embrasser. Elle sera pourtant, ou à cause de cela, l'un des meilleurs instruments de sa conquête imaginaire.

Mais le tombeau le plus vivant – et le plus creux (puisque uniquement constitué de signes) – ce demeurera encore pour lui le *livre*, les *Mémoires*, écrits pour introduire leur auteur à son tombeau, et pour nous parler, à nous lecteurs vivants, d'outre-tombe, – d'outre-littérature. » Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 28.

<sup>980</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, tome II, livre trente-unième, chapitre 5, p. 331.

peut acquérir dans la vie de l'Autre. Ce n'est pas dans la durée que le deuil est envisagé ici mais dans la puissance de l'instant, d'un moment où toute une construction (couple, famille, communauté) s'écroule parce que dans le rapport Je-Autre, un des acteurs est absent :

« Je vous parle [s'adressant à Pitts] de la violence d'un incendie qui dévore de grands biens et vous me répondez que l'incendie finira vite ! Cela je le sais.

En perdant Marie, Ghitza perd, en plus d'une épouse, 'Harrods Stores', quelque chose comme le Magasin du Louvre, où l'on trouve tout ce qu'on veut... »<sup>981</sup>

En opposition avec cette image de la « présente-absente » se dessine le contour de cette autre figure « l'absente-invisible ». C'est cette autre Marie, le Je du récit, qui dans sa lettre finale à Émilien se définit comme l'éternelle absente du couple. Pour Émilien, faire le deuil de son amour signifierait évoquer le manque et l'illusion d'un avenir qui ne se concrétisera jamais :

« 'On n'aime pas un invisible.' [résume Marie citant Alfred de Vigny, qui disait encore que l'on aime un être ; et quand il a cessé de vivre, il n'est pas plus absent qu'il n'était avant et on ne le pleure pas'... »

« J'étais absente et je ne suis plus. Ne me pleurez pas.

« La terre m'a prise comme elle devait me prendre un jour. »<sup>982</sup>

La perspective du Je d'*Isvor* se place en antithèse avec celle du Je du *Perroquet Vert*, le deuil d'un manque y étant renversé, car ce n'est plus l'Autre qui joue le rôle de l'Absent mais c'est le Je lui-même qui s'identifie à cette figure de l'Absent(e). Plus significatif encore, l'attitude envers le deuil est différente, cessant d'être une manifestation de l'impossible renoncement pour donner l'exemple d'un dépassement réussi de ce moment tragique qu'est la perte de l'Autre. Vivre avec la perte, voici la difficile leçon que les femmes d'*Isvor* ont su apprendre :

« Ayant accompli leurs devoirs envers le mort, elles rentrent dans l'ordinaire de la vie, où commence la peine d'une séparation qui durera toujours. »<sup>983</sup>

Le deuil est aussi un travail de la mémoire. Le saut temporel renvoie parfois le sujet à l'époque de l'enfance. Les souvenirs représentent, dans le même registre que les rêves, une modalité pour se confronter au drame de manière symbolique, elliptique, compressée, etc. L'action par laquelle le survivant tente de maîtriser le moment douloureux, surtout lorsqu'il se

---

<sup>981</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 186.

<sup>982</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>983</sup> *Ibid.*, p. 65.

produit à l'époque de l'enfance, se traduit souvent dans le texte de l'adulte par un travail « créatif » sur ces souvenirs.<sup>984</sup>

L'exemple révélateur est *Le Perroquet Vert*, notamment dans sa première partie, œuvre pouvant être résumée comme le récit de l'enfance sous le signe du deuil du frère. Mais le Je d'*Isvor* se laisse tout aussi facilement emporter par des digressions sur l'enfance et notamment sur la perte du frère. La forte composante autobiographique qui se trouve à la base des deux œuvres justifie le thème obsédant du deuil fraternel. Face aux bénéfices de la coutume, aux rituels purificateurs, le passé hante à travers les gestes manqués. Un feu pour l'âme de Georges (la narratrice emploie le nom réel du frère, décédé, de l'auteur) aurait pu illuminer le chemin d'un bref retour parmi les siens, au moment magique d'un Jeudi Noir, à cet éternel enfant, à « l'ombre du petit garçon qui ne pouvait jamais se tenir tranquille. »<sup>985</sup> :

« Je pense avec tristesse, presque avec remords, à ma négligence, à mon ignorance de tout ce qui se fait.

Si l'on m'avait avertie, si j'avais seulement su comment m'y prendre... Je connais un ancien jardin où je devrais être à cette heure, en train d'allumer un petit feu de sarments, près du rond-point où fleurissent en été les rosiers du Bengale, pas loin de la gymnastique, dont j'entends gémir le bois vermoulu, grincer les anneaux rouillés, sous le poids d'enfants invisibles qui font du trapèze et se balancent. »<sup>986</sup>

Personne n'aida la mère inconsolable de ce garçon à décanter sa peine en l'entraînant à regarder par la fenêtre, l'ancienne coutume paysanne pour conjurer l'oubli du mort et le retour à la vie :

Hélas ! personne dans notre entourage ne satisfait à cette ancienne coutume quand mon frère mourut, et toute notre enfance devait être assombrie parce qu'après l'enterrement de son fils, notre mère n'a pas été conduite vers la fenêtre d'où elle aurait pu voir ses autres enfants jouer au jardin.

C'est ainsi qu'elle vécut vingt ans sans pouvoir oublier. »<sup>987</sup>

### **Écrire l'histoire familiale**

« Écrire c'est toujours jouer, déjouer la mort, la filiation, le roman familial, l'Histoire. »<sup>988</sup>

Dans un article sur la recherche du Moi comme quête de l'origine chez Marguerite Yourcenar, Soheir Riad définit cette quête comme l'action qui entreprend d'« exhumé non seulement le passé de sa famille, mais l'histoire d'une nation » et l'évocation des ancêtres

---

<sup>984</sup> David Aberbach, *op. cit.*, p. 71.

<sup>985</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 64.

<sup>986</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>988</sup> Régine Robin, *op. cit.*, p. 11.

comme une « aventure cosmique, géographique, généalogique et humaine », d'une autobiographie à une « cosmographie »<sup>989</sup> : la quête de soi passe par l'origine, c'est-à-dire par la famille – la nation – le monde, d'où le sens universel de toute quête particulière. Riad note le mouvement cyclique de l'entreprise de l'écriture de Yourcenar, qui débute par un questionnement sur le Moi (un Moi d'écrivain qui utilise son art pour défier et vaincre la mort, – « l'écriture comme une expression de l'immortalité », telle est l'idée qui guide Riad –) et qui aboutit à la découverte d'une altérité représentative du Moi :

« A Rimbaud qui lance sa formule troublante 'Je est un autre', Yourcenar répondra 'L'autre est un Je'. »<sup>990</sup>

Yourcenar nous donne l'exemple d'une connaissance de soi recherchée non pas à travers la 'contemplation', mais la reconstruction, la 'reconstitution' »<sup>991</sup>.

Interroger la généalogie comporte une réflexion sur l'histoire lorsque la quête privée et l'histoire collective sont inlassablement liées. Si Riad parle de « cosmographie », Carine Trévisan identifie derrière la méditation sur l'histoire « une rêverie sur la géographie »<sup>992</sup>. Comme nous le laisse constater le récit d'*Isvor*, le sujet n'entreprend aucunement le retour au pays comme la recherche d'un parent/aïeul, mais celle d'un espace où vit une communauté, une lignée.

La narratrice du *Perroquet Vert* nous montre à quel point la reconstruction s'avère difficile pour l'exilé. Car si tout Moi peut espérer récupérer une identité perdue et réclamer l'appartenance à une culture qui est celle de ses racines, il existe des cas comme ce Je du *Perroquet* pour qui l'histoire personnelle ne s'accommode pas avec l'Histoire des ancêtres. Pour la Russe de Biarritz modelée par l'éducation française, devant les tombes de ses aïeuls, le passé surgit comme une contestation impuissante :

« J'y ai lu, précédée de l'épithète de victoire, des noms de batailles que j'avais pris l'habitude, dès l'enfance, de considérer comme des défaites. Je me rendis compte alors que l'Histoire a un envers et un endroit, qui changent selon les peuples ; j'avais appris à croire que le bon côté était le côté français, rien ne m'en ferait démordre ; j'étais du parti de Mlle Vignot [son institutrice française et sa confidente] ; je ne pouvais désertier sa cause. Waterloo restait pour moi un nom de malheur et une

---

<sup>989</sup> Soheir Riad, « A la recherche du moi perdu : la quête de soi à travers le prisme de l'écriture », in « Identité et Altérité : Jeux d'Échos et de Miroirs », *Horizons*, No. 10, numéro spécial, Le Caire, 27-29 Mars 2005, p. 62.

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>991</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>992</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 195.



'morne plaine'. J'avais connu trop tard que mon arrière-grand-père, ses frères et ses fils avaient donné leur sang pour faire du nom joyeux d'Austerlitz le triste nom d'une défaite russe. »<sup>993</sup>

*Isvor* nous rend deux visions sur le sens de l'Histoire à travers des figures qui surgissent du passé soit comme des héros dont le souvenir est gardé précieusement à travers les coutumes (le culte des héros est souvent évoqué par Outza<sup>994</sup>) soit comme des fantômes d'ancêtres qui hantent la demeure familiale à travers des objets qui pour le vivant (la narratrice) acquièrent une valeur semblable à des objets funestes qui donnent l'impression de vivre dans un musée ou un tombeau :

« Que cherche dans ma chambre, sous une image sainte, l'arme, un vieux fusil de chasse dont est mort, par accident, d'une mort romanesque et inexplicable, ce jeune homme d'autrefois, le frère de ma grand'mère, que je n'ai pas connu, dont une gravure me montre le visage où je reconnais quelques-uns de mes traits ? [...]

elle [ma chambre] ne contient que des choses en rapport avec la sensibilité, avec les besoins d'une autre [...].

Lasse de chercher le sens des hiéroglyphes qui couvrent les parois de ma chambre, d'être regardée par les yeux efféminés de mon grand-oncle et trouvant fort laid, en face de mon lit, un classeur d'acajou à boutons de cristal, je commençai de tenir tête à mon terrible grand-père, l'homme à la quinine, et je lui dis, d'un air de défi que sa maison d'Imoassa n'avait pas été assez pillée... »<sup>995</sup>

Face à cette mémoire vivante dont témoignent les chants et les histoires paysannes, toute forme de matérialité ne fait que rappeler l'oubli inéluctable qu'est la mort. Langue contre objets, souvenirs vivants contre souvenirs morts !

Tout écrivain doit affronter une fissure. Régine Robin a défini cette fissure comme étant « le deuil de l'origine »<sup>996</sup>. Car, pour le survivant artiste, sa douleur devient le sujet majeur de son art et sa force pour la maîtriser<sup>997</sup> ; et lorsque le deuil est impossible, l'art devient l'expression même de cette impossibilité.<sup>998</sup> Or, l'écriture de l'origine remplit tous les critères d'un deuil impossible. L'origine est dans la langue et cela peut entraîner un « impossible travail de deuil [...] au niveau de la langue, du biographique, du rapport au passé »<sup>999</sup> :

---

<sup>993</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 131.

<sup>994</sup> Voir à ce sujet l'exemple de l'épopée populaire sur la destinée d'Alexandre-le-Macédonien, *Isvor, le pays des saules*, pp. 262-264.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>996</sup> Régine Robin, *op. cit.*, p. 12.

<sup>997</sup> David Aberbach, *op. cit.*, p. 20.

<sup>998</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>999</sup> Régine Robin, *op. cit.*, pp. 9-10.

« Qu'est-ce qui pousse la langue à être toujours sur les bords, tout près de l'abîme, là où ça bascule, ça bouscule, ça trébuche, bredouille, bafouille ; à être toujours au-delà et en deçà, jamais sur le trait, sur la lettre, en écart, contre, à côté de la plaque, à côté des pompes. Moi j'aime ma langue. Mais c'est quoi ma langue ? Avoir une langue à soi comme on a une chambre à soi. Avoir une langue et qui plus est une langue maternelle, une langue natale. Langue de la mère, langue des ancêtres, de la famille, langue du roman familial ? Et les langues autres, les autres langues, la langue des autres, l'autre de la langue, l'autre dans la langue ? Et la lalangue et l'élangue ? Aujourd'hui ce serait plutôt la déglangue ou la disneylangue. »<sup>1000</sup>

Régine Robin cite Kafka et Hölderlin pour expliciter ce qu'elle appelle « le dilemme du propre » qui ouvre le débat sur tous les risques guettant le sujet hanté par l'écriture de l'origine : « l'aliénation, l'exil, le malheur » : l'écriture comme « objectivation », « désinstalle, dématernise, déterritorialise, arrache à l'enracinement »<sup>1001</sup>. Il s'agit de la situation où il apparaît comme impossible à l'écrivain de se situer dans sa/ses langue(s), « de coïncider avec soi-même », impossible « unité du sujet », pas d'autre place de sujet « autrement que dans l'écriture mais quel est le sujet de l'écriture ? »<sup>1002</sup> Ces « impossibles » de la langue, de l'identité et de la mémoire délimitent, selon Régine Robin, l'univers scriptural : l'écriture naît dans ces espaces décentrés, dans les écarts d'un texte « fantomatique »<sup>1003</sup>

L'écriture est également un rituel de mise à distance et, notamment dans sa relation avec l'objet, « le sujet se maintient vis-à-vis des morts dans une distance précaire mais permanente, vigilante. »<sup>1004</sup> Dire « Je » atteste le « statut d'humain, de personne, et d'être vivant »<sup>1005</sup>, condition établie par la position même du narrateur en « Je » :

« Le simple rôle d'observateur permet au narrateur de préserver une distance salvatrice vis-à-vis de l'évènement. L'écriture réassure cette distance. »<sup>1006</sup>

---

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 10. « Double piège de l'enracinement et de l'éclatement. Va et vient, oscillation, traduction. Langue maternelle, langue étrangère. Où trouver une place, un espace de langue, un intervalle, une langue entre ? La langue n'est pas tout, nous le savons. Respirer entre les langues, soit en jouant de l'une contre l'autre, rêver à l'une, tricher l'autre, fantasmer sur l'une, écrire dans l'autre, soit en la cassant, soit en la contournant, en se l'inventant. Langue perdue, langue oubliée, occultée, refoulée, ou plus exactement langue qu'on croit avoir oubliée, langue d'emprunt, langue trouvée, langue trouée ; ou encore, langue pure, parfaite, langue fondamentale, langue des lointains. Langue ce pays lisière/liseron, langue toison d'or sans Jason. », *op. cit.*, p. 10.

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 11. (terme d'A. Torok)

<sup>1004</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 62.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>1006</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

Dire « Je » s'affirme comme nécessaire pour sortir de sa propre histoire, pour enterrer les morts dans le mausolée scriptural sans que le Moi y reste renfermé aussi :

« L'importance du motif du retour des morts dit combien les vivants restent encore rivés aux morts, dont ils ne peuvent se séparer, qu'ils ne peuvent oublier. Tentant inlassablement de subvenir aux besoins des morts, d'adoucir leur condition et leur détresse, ou encore de les apaiser en les dotant de pouvoirs leur permettant d'accomplir leurs desseins de vengeance, ils manifestent combien ils restent eux-mêmes inapaisés. Surtout si le mort erre sans fin entre les deux mondes et n'a pas de place, c'est que le vivant n'a pas encore vraiment trouvé la sienne. [...] Tout se passe comme s'il fallait faire une place au mort pour que le vivant trouve la sienne. »<sup>1007</sup>

L'écriture du deuil a été définie comme « une manière d'augmentation de l'attachement pour parvenir au détachement »<sup>1008</sup>, ou comme « la « transmutation » scripturale comme manifestation et/ou réalisation du travail du deuil »<sup>1009</sup> :

« L'écriture peut être conçue comme le prolongement de la sépulture, le premier geste, avec l'acte des funérailles, de la symbolisation de la mort. Simultanément, pour l'endeuillé, elle permet d'effectuer le passage des objets perdus à un espace créé. [...] le texte accomplit symboliquement les gestes des funérailles et se dit, se veut, tombeau, rassemblant et conservant dans son espace clos les restes du mort. »<sup>1010</sup>

« Lacan disait que le deuil s'accomplit au niveau du *logos*. »<sup>1011</sup>, rappelle Fort. Le texte accompli constitue « la fin de l'oscillation entre deux pôles », « l'oscillation entraînée par le vécu du deuil » et « l'oscillation vécue dans l'écriture » : de la « mouvance » à la « fixité ».<sup>1012</sup>

Ainsi l'écrit permet-il d'établir un lien avec les morts mais aussi une séparation :

« Le discours, qui a honoré les morts d'un rituel qui leur manquait, a dit sa compassion, tente ainsi de séparer les vivants et les morts. Il fait des morts non plus ce qui colonise le vivant, il en fait des séparés, seule possibilité pour qu'il y ait des vivants. [...] Le discours a rendu virtuellement les morts présents mais tente de les tenir séparés. L'endeuillé ne dit pas qu'il accepte cette mort – la mort reste inacceptable –, il dit qu'il vit désormais avec l'irréparable. Cependant l'inhumain de la mort se reprend, dans l'écriture, dans un rapport humain aux morts. Le livre est conçu ultimement moins comme un tombeau que comme une sorte de gestation par où le mort renaît, mais comme souvenir. »<sup>1013</sup>

---

<sup>1007</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>1008</sup> Pierre-Louis Fort, *op. cit.*, p. 18.

<sup>1009</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1010</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 177.

<sup>1011</sup> Jacques Lacan, « Hamlet : Le désir et le deuil », in *Ornicar ?*, no 26-27, 1983, p. 30, cité par Pierre-Louis Fort, *op. cit.*, p. 19.

<sup>1012</sup> Pierre-Louis Fort, *op. cit.*, p. 92.

<sup>1013</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 186.

Le texte du deuil devient alors un récit « cicatriciel », c'est-à-dire « un texte dont la formation-écriture est processus de guérison et dont l'existence est preuve de guérison. »<sup>1014</sup> Culte du souvenir et médiation complexe entre les vivants et les morts, la méditation sur la mort chez Marthe Bibesco évolue dans le même registre temporel que pour Chateaubriand. Au-delà de son caractère rétrospectif, Gábor Csíky met l'accent sur ce qu'il commente comme étant une temporalité élargie qui englobe, par l'intermédiaire du travail de la mémoire, le passé, le présent et l'avenir dans une poétique de la totalité et de l'infini :

« La scène obsédante des tombeaux, en partant du passé, s'ouvre au futur pour donner un sens au moment présent. [...] »

La mémoire du passé donne sens au présent à travers les absents. Les souvenirs personnels des errances s'associent à ceux des morts, le culte du souvenir est aussi un travail de la mémoire. Il ne s'agit plus des morts célèbres, ce travail de la mémoire s'appuie sur un certain nombre d'expériences qui aboutissent à une méditation générale sur le sort de l'homme. »<sup>1015</sup>

Un autre grand orateur animé par des voix sépulcrales, Maurice Barrès se déclarait lui aussi fasciné par ce même temple de la mémoire qui faisait admirer à Chateaubriand ces traces inscrites dans la pierre que sont les épitaphes, « porteurs d'un message », d'« un nom », d'« une tradition »<sup>1016</sup> et marques d'immortalité.

« J'ai tant aimé ma destinée. Les cimetières et cet énorme charnier d'anonymes que sont les diverses civilisations m'aidaient à accepter la défaillance possible des circonstances. Quant aux hommes qui dans le passé sont demeurés figuratifs, j'ai su leur arracher leurs secrets sur les dalles de leurs tombes, aux panneaux des musées. La solitude toujours me fit contemporain des morts. »<sup>1017</sup>

L'écriture guérit et déjoue l'oubli, elle crée le lien et l'écart. Étant l'« équivalente d'un rite de mise en tombeau, permettant de trancher les liens avec les morts », le récit du deuil est lieu d'accueil pour le mort, pour « son nom », « sa singularité », et la terre qui permet la prise de distance :

« Simultanément, l'écriture produit de l'écart : non seulement l'objet perdu est transformé en présence symbolique et peut renaître à l'état de souvenir, mais ayant donné une place aux morts, le

---

<sup>1014</sup> Pierre-Louis Fort, *op. cit.*, p. 156.

<sup>1015</sup> Gábor Csíky, *op. cit.*, p. 126. « Le sens de l'être, que le mémorialiste n'oubliera jamais, est la question principale qui est à l'origine de cette fréquentation obstinée des espaces de la mort. C'est à travers les tombeaux que l'être est confronté à son être. Chateaubriand s'ouvre à une totalité, à la totalité de ce qu'il est. Il refuse la fuite devant soi-même. La totalité et la mortalité se rejoignent autour de la problématique du temps. Les strates de la temporalisation de tous les registres de l'existence s'achèvent à la finitude de l'horizon mortel. La mort est une ouverture, et non pas une fermeture ou une forme de clôture. Elle s'associe à l'inachèvement. La mort est une possibilité ultime pour la vie, mais aussi une obsession angoissée. La méditation de Chateaubriand sur la mort apparaît comme une méditation sur la vie. » *Ibid.*, pp. 127-128.

<sup>1016</sup> Gábor Csíky, *op. cit.*, p. 129.

<sup>1017</sup> Maurice Barrès, *Mes Cahiers 1896-1923*, *op. cit.*, p. 137.

livre en fait une aux vivants. Le travail scripturaire de symbolisation de la mort et de séparation est ce qui permet de créer un nouveau rapport avec le mort. Un rapport pacifié, mais qui n'équivaut pas nécessairement à une réconciliation définitive avec la perte, tâche inachevable, dans la mesure où le mort reste irremplaçable – l'endeuillé ne lui substitue pas un autre objet –, et le texte habité par la nostalgie des corps perdus. »<sup>1018</sup>

L'écrit du deuil compose avec une logique de la perte et de la continuité :

« The lamentation at once retroactively constructs a lost object, declares it utterly destroyed, and preserves its memory. The language of lamentation can thus simultaneously place an object or event at an inaccessible remove- rhetorically destroy it- and declare an absolute fidelity to it. »<sup>1019</sup>

Si la création redit inlassablement l'absence et le manque, c'est parce que l'identité dépend de l'altérité, parce que le récit du Je n'est autre que le roman de l'Autre :

« Il a commandé ma vie ; il l'a conduite par des détours étranges vers des fins que nul ne pouvait deviner ; il fut sans être ; il agissait sans avoir de poids, de mesure, de contours et de mouvements, il a été pour moi comme ce héros qui, sans paraître un seul instant sur la scène, donne son nom à la tragédie classique où il n'est question que de lui. »<sup>1020</sup>

L'écriture se fait corps, un corps d'emprunt pour témoigner du corps absent. Puis elle devient corps à part entière qui prend sa distance avec son créateur : la perte réelle est devenue perte symbolique :

« The similarity between the body as corpse and the text as corpus is not just a metaphoric or etymological issue, it goes to very essence of our experience of being bodies in the world, our means of conveying that experience through linguistic materials, and our profound inability to experience death in a way which allows us to put that experience into such a material form. »<sup>1021</sup>

Écriture, corps, enfance, manque : le deuil s'articule comme expérience fondamentale pour le sujet, car il matérialise la perte et ce jeu avec la possession que l'enfant expérimente dès son enfance (selon la psychothérapie infantile<sup>1022</sup>) qui prend par la suite la forme de l'écriture : l'écriture naît d'un jeu avec l'objet, d'une instrumentalisation par le langage car « Parler est prendre et jeter, recueillir et donner. »<sup>1023</sup> L'écriture du deuil surgit d'un « manque » (Lacan) et d'un « trop-plein » (Fédida), d'un désir de « liberté » (Barthes) et d'un « besoin » – besoin et devoir – d'évocation des esprits :

---

<sup>1018</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 199.

<sup>1019</sup> Rebecca Saunders, *op. cit.*, p. xvi.

<sup>1020</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 30.

<sup>1021</sup> William Watkin, *op. cit.*, p. 86.

<sup>1022</sup> Pierre Fédida analyse l'évolution du rapport entre le sujet-enfant et l'objet à travers le jeu (le fait de jouer à jeter ou à laisser tomber l'objet) comme acte significatif qui introduit l'enfant à la perte et au manque. Fédida emprunte le terme évocateur d'« objeu » de Francis Ponge pour son chapitre intitulé « L'« objeu ». Objet, jeu et enfance. L'espace psychothérapeutique », *op. cit.*, pp. 137-281.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p. 154.

« L'absent est toujours le destinataire de l'écrit. Sa *cause*. »<sup>1024</sup> (Fédida)

« Car la fonction du langage n'y est pas d'informer, mais d'évoquer. »<sup>1025</sup> (Lacan)

« L'écriture est bien une façon d'évoquer les esprits. »<sup>1026</sup> (Barthes)

« Une grande œuvre écrite accomplit l'acte à quoi prétendent en vain tous les spirites du monde ; elle donne le pouvoir d'évoquer les esprits. La littérature, c'est cela, ou ce n'est rien : l'art de faire revivre les morts par les vivants, et les vivants par les morts. »<sup>1027</sup> (Bibesco)

« Avec cette goutte d'encre violette qui s'échappe de la fleur de l'iris fané, écrirai-je l'éloge funèbre du printemps ? »<sup>1028</sup>

L'écriture déjoue la mort. Et puisque la mémoire se nourrit des innombrables deuils qui organisent le passé, la page blanche offre le cadre d'accomplissement de ce pacte qu'on conclut avec l'Autre, à l'heure où la souffrance de sa perte apaisée, la promesse d'un souvenir éternel trouve les mots justes. Éternellement retrouvé car perdu à jamais, l'Autre du récit (grâce au récit) sort de l'emprise du Je pour devenir le héros d'une épopée qui célèbre non pas sa mort mais sa vie :

« Quitterai-je Isvor ? Mais que je parte ou que je reste, un jour il me faudra partir. Puisque le monde de ma découverte finira quand je mourrai, j'en veux faire un legs, un inventaire, un don, quelque chose qui subsiste au delà de moi, dans l'espoir d'un prolongement dont je ne conçois ni l'étendue ni la durée, et comme pour acquitter une dette infinie. »<sup>1029</sup>

#### **II.4. La culpabilité – Un Je coupable**

Nous signalions en début d'interrogation une observation formulée par Friedrich Ohly qui évoquait le poids de la mémoire (dans le sens d'une mémoire culturelle à portée mythique dont le thème universel du péché originel fait partie) qu'il relie à ce qu'il considère comme étant une nécessité pour toute culture d'établir des constantes :

« Times which remember are creative; times which forget fall into excess. All myth is bound together, above all, by that most human of all constants, living with guilt. *Nil humani a me alienum*

---

<sup>1024</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1025</sup> Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », (1966), 1970, p. 181.

<sup>1026</sup> Roland Barthes cite un propos de Kafka retrouvé dans le texte de Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, (Paris, Maurice Nadeau, 1978), *Le Neutre, op. cit.*, p. 163.

<sup>1027</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié I*, p. 5.

<sup>1028</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 337.

<sup>1029</sup> *Ibid.*, p. 6.

*puto*. It would be strange indeed if the damned and the elect did *not* march side by side through history. Adam, the Elect, was damned. »<sup>1030</sup>

Selon l'optique psychanalytique, le sentiment de culpabilité :

« [...] peut désigner un état affectif consécutif à un acte que le sujet tient pour répréhensible, la raison invoquée pouvant d'ailleurs être plus ou moins adéquate (remords du criminel ou auto reproches d'apparence absurde), ou encore un sentiment diffus d'indignité personnelle sans relation avec un acte précis dont le sujet s'accuserait »<sup>1031</sup>

La définition psychanalytique réaffirme ce que la littérature prouve de manière symbolique, c'est-à-dire la force et la complexité du sentiment de culpabilité. On pourrait ainsi établir une classification qui reposerait sur deux manifestations principales : l'une surgissant d'une causalité abstraite (le sujet a du mal à définir un moment précis qui l'incrimine ; la culpabilité lui apparaît comme étant consubstantielle à son moi intime, elle semble habiter sa conscience comme une forme de péché originel), l'autre engendrée par une causalité directe (un acte précis survenu à un moment précis que le sujet n'a pas de mal à identifier).

### **La culpabilité ontologique ou la culpabilité de la condition de l'homme imparfait. La condition humaine consubstantielle au péché originel**

David Ratmoko rappelle que le concept de *peccatum originale* n'intègre la doctrine chrétienne qu'au IV<sup>e</sup> siècle par l'intermédiaire de l'interprétation qu'Augustin fait de la lecture de Paul :

« an ingenious misreading that takes the eschatological hope out of Roman 5:12. In his « Opus Imperfectum », Augustine teaches that « original sin is at the same time sin *and* punishment » (1, 47). »<sup>1032</sup>

Ce sera la philosophie de Blaise Pascal qui va articuler une logique à partir d'un point imperceptible, un coin d'ombre de la raison, responsable pour la misère (de la condition humaine) du péché originel :

« Original sin, also known as *peccatum hereditarium* in Augustine's « Retractationes » (1, 13,5), opens up a trans-generational if not historical space in which particular transgressions become 'manifest'. »<sup>1033</sup>

---

<sup>1030</sup> « an understanding of permanence in a changing world » note Friedrich Ohly in *The Damned and the Elect: Guilt in Western Culture*, translated from the German by Linda Archibald, Cambridge University Press, 1992, p. 139.

<sup>1031</sup> Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 440, cité par Jean-Yves Tadié, *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1990, p. 71.

<sup>1032</sup> David Ratmoko, *On Spectrality: Fantasies of Redemption in the Western Canon*, New York, Peter Lang, 2006, p. 59.

Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Le Dieu pervers*, Maurice Bellet évoque le risque impliqué dans la parole de l'Évangile, lié à l'ambition de celle-ci de vouloir « l'homme sauf », « l'homme nouveau » ; « en cas de déviance, la chute est terrible »<sup>1034</sup>, souligne Bellet. Dieu incarne l'Autre, l'Inconnu. Bellet s'attarde sur ce qu'il appelle « la perversion » dont le propre serait de « pouvoir indéfiniment se répéter, et en cela même qui travaille efficacement à la surmonter ».<sup>1035</sup> Bellet établit une causalité directe entre un « système de persécution » et un « système de la perfection », où Dieu serait représenté comme « l'image de vie parfaite », image que l'homme doit à tout prix « rejoindre ».<sup>1036</sup>

« Si la persécution 'réussit', si, par l'éducation par exemple, elle arrive à anéantir tout ce qu'elle juge 'trouble', c'est pour enfermer l'être humain dans une folle absence à ce qu'il est et où, de toute façon, la terreur de la faute domine toute l'existence. »<sup>1037</sup>

Bellet accuse ce système de la perfection de vouer à l'échec toute existence humaine car : « Au lieu d'élever l'homme, il l'aliène dans une image inhumaine. »<sup>1038</sup> D'où ressort un questionnement profond sur l'amour divin (« Dieu nous aime, mais son amour est notre enfer »), un amour qui définit l'homme dans son échec, et donc dans sa condition de « coupable, non de ceci ou cela, mais d'être tel qu'on est, d'exister, d'être né. »<sup>1039</sup> Bien que le raisonnement métaphysique de Bellet aboutisse à des conclusions contraires à celui de Marthe Bibesco, nous retenons que la logique qui soutient le discours sur la transcendance (plus particulièrement ici sur le concept de Faute) repose sur une même mécanique qui est celle d'une culpabilité spectrale : le Bien et le Mal dans le miroir, l'écriture s'interroge sur la perversité d'une rhétorique/un questionnement sans fin dans la tentative de définir « l'humain » et « l'inhumain ». « Y a-t-il une face de l'autre face ? »<sup>1040</sup> L'énigmatique question surgit de ce que Bellet appelle la « perversion chrétienne » d'une altérité spectrale où la réponse reste suspendue :

« Que peut être l'autre face de l'autre face, sinon le tout premier visage, celui auquel on a cru et qui s'est révélé trompeur ? Comment pourrait-on répéter les paroles de mort ?

<sup>1033</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>1034</sup> Maurice Bellet, *Le Dieu pervers*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998, p. II.

<sup>1035</sup> *Ibid.*, p. V. « le « Dieu pervers » est la figure, très expressive dans le langage religieux, de la menace *extrême* qui hante l'existence humaine, la négation, l'éradication forcenée de la naissance d'humanité, se servant de tout et spécialement de ce qui justement travaille à la vaincre. » *Ibid.*, p. VIII.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 30. Nous soulignons.

<sup>1038</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, p. 83.



Voilà le cercle : le Christ bon renvoie au Christ victime-bourreau, intolérable figure de l'inhumain ; dépasser cette figure inhumaine, c'est... revenir au Christ bon ; mais puisque ce Christ-bon est en fait l'inhumain, etc. »<sup>1041</sup>

Mais pour l'héroïne de la Princesse Bibesco l'ambiguïté de la réponse constitue le danger premier, car la logique spectrale exclut l'existence d'un Sens unique, d'une vérité ultime. Rentrer dans le jeu des miroirs signifie se perdre, et soulever tout questionnement comme un jeu de miroir correspond à laisser s'égarer toute vérité dans l'immobilité réflexive. Pour Bibesco, le Moi ressort comme une construction historique, dans le sens où le drame du personnage prouve l'harmonie préexistante dans la Loi. En dehors de la Loi, le chaos ! L'homme n'existe que par son Histoire et nier l'Histoire (familiale, de la lignée, du peuple, de l'humanité) équivaut se nier soi-même. La faute du personnage est celle d'avoir rejeté son Histoire. Une transgression telle que l'inceste jette le héros en dehors de l'Histoire officielle, il le pousse en marge de la société :

« A présent, je connaissais leur histoire, la nôtre, la mienne. Tout n'était qu'un jeu de miroir [...]. Je pensais aux rigueurs de l'église orthodoxe, qui poursuit et frappe d'anathème jusqu'à la ressemblance extérieure, jusqu'à l'ombre de pareilles unions. Ses lois interdisent non seulement le mariage entre beaux-frères et belles-sœurs, mais encore entre deux frères et deux sœurs pris dans deux familles différentes, et aussi entre les enfants de frères et de sœurs, et même entre les enfants de leurs enfants, jusqu'à la troisième génération et au-delà !

Mon père et ma mère avaient enfreint une de ces défenses, celle qu'on ne lève jamais chez les Russes. [...] Tout occupés d'avoir une descendance, pensèrent-ils seulement à l'ascendance qu'ils nous donnaient ? »<sup>1042</sup>

L'héroïne russe de Marthe Bibesco, qui s'interroge sur la société et pour qui le sens de l'histoire et de l'interdit sont inlassablement liées aux lois divines, laisse entrevoir les questions formulées par le génie littéraire russe, l'anecdotique allusion faite à Dostoïevski dans l'Avant-propos du *Perroquet Vert* constituant un précieux guide de lecture. Au-delà de l'influence freudienne, Tadié souligne à quel point l'héritage de Dostoïevski a laissé son empreinte sur les modernes, l'exemple de Proust étant révélateur. Tadié rappelle que Proust, comme tant d'autres, avait été fasciné par la culpabilité qui dévore les personnages de l'écrivain russe, sentiment qui cause la mort et le suicide.

Interroger l'interdit signifie se lancer dans un questionnement sur le Mal. Pour comprendre comment s'articule le discours aboutissant à une condamnation de l'inceste et du

---

<sup>1041</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>1042</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 271-273.

suicide comme fausse réponse aux problèmes existentiels des héros de Marthe Bibesco, nous suivons la piste des principes propres à la métaphysique dostoïevskienne. Celle-ci nous offre un exemple de culpabilité ontologique fondée sur l'éternelle problématique sur le mal, l'innocence, la liberté. Nous observons que pour Dostoïevski, la faute est le Mal extérieur (autour de nous) et intérieur (en nous) :

« La conscience tranquille est une conscience fausse qui voudrait ne pas avoir à penser. La conscience humaine est fondamentalement une conscience coupable. [...] l'innocence est une illusion ».<sup>1043</sup>

Brigitte Breen interprète le péché originel chez Dostoïevski comme une faute à double portée : « un acte de liberté et un acte hérité »<sup>1044</sup>, rejoignant l'herméneutique de Ricœur qui précisait, (quant au mythe adamique), que « pour toute conscience qui s'éveille à la prise de responsabilité, le mal est déjà là. »<sup>1045</sup> Dans ce sens, Irina Paperno note que, pour Dostoïevski, la transgression (par exemple le suicide) renvoie à l'idée maîtresse de la « corruption »<sup>1046</sup> de la société, idée maîtresse dans les écrits de Saint Paul et pour la chrétienté orthodoxe de l'Est : créé à l'image de Dieu, l'homme se voit attribuer un corps par la médiation du péché originel, ce corps qui, étant de la matière, subit la corruption et la mort ; dans ce paradigme corruption égale mortalité, cette maladie de l'univers que seule la résurrection du Christ peut guérir, sous la condition que l'homme garde en lui l'image de Dieu.<sup>1047</sup> L'homme est pour Dostoïevski un « collaborateur » de Dieu et qui se définit principalement par sa ressemblance à Dieu lorsqu'il dit « je suis, j'existe ». <sup>1048</sup> Louis Allain résume ainsi cette nécessité « intime, subjective » et « externe, objective » d'exister, dénommée la « nécessité des nécessités »<sup>1049</sup>, du héros dostoïevskien sous la tutelle de la transcendance, seul « garant et la condition de l'immortalité de l'âme »<sup>1050</sup> :

« L'homme, selon Dostoïevski, n'est pas 'un être-contre-la mort' : il est 'un être-contre-l'anéantissement'. »<sup>1051</sup>

---

<sup>1043</sup> Brigitte Breen, *Dostoïevski. Dire la faute*, Paris, Éditions Michalon, coll. « Le bien commun », 2004, p. 19.

<sup>1044</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1045</sup> Paul Ricœur, « La symbolique du mal interprété », *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 280, cité par Brigitte Breen, *op. cit.*, p. 21.

<sup>1046</sup> Irina Paperno, *Suicide as a cultural institution in Dostoevsky's Russia*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, p. 140.

<sup>1047</sup> *Ibid.*, pp. 140-141.

<sup>1048</sup> Paul Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du mal*, Paris, Desclée De Brouwer, coll. Théophanie. Essais, 1979, p. 141.

<sup>1049</sup> Louis Allain, *Dostoïevski et Dieu. La morsure du divin*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>1050</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1051</sup> *Ibid.*, p. 25 : « un refus quasi instinctif du refus de Dieu », résume Louis Allain.

Dans *Les Frères Karamazov* (le roman dostoïevskien auquel l'auteur du *Perroquet Vert* fait référence) le récit entier est construit sur l'idée de culpabilité, résumée dans la fameuse formule « chacun de nous est coupable devant tous pour tous et pour tout, et moi plus que les autres »<sup>1052</sup>. Brigitte Breen procède à une analyse qui décortique cette phrase emblématique ayant l'allure d'une loi qui guide toute lecture dostoïevskienne. La toute première partie (« chacun de nous est coupable ») situe la notion de culpabilité dans la tradition chrétienne de Saint Paul, « où le péché réside dans l'intention et au-delà de la nature même de la volonté humaine », dans une volonté « pervertie ».<sup>1053</sup> Le péché rétablit l'égalité entre les hommes qui sont égaux devant le Mal et le Bien.<sup>1054</sup>

Comme dans *Les Frères Karamazov*, dans le récit du *Perroquet Vert* la culpabilité détient une place centrale. Bien que les héros semblent s'entretenir de sa nature, la réalité du péché n'est jamais contestée : « le grand péché »<sup>1055</sup>, selon les dires de Nianka, la nourrice, plane sur la destinée de la famille Dalgroukine. Il assigne au couple parental la condition d'héros de tragédie, d'une prédisposition héréditaire qui semble en quelque sorte diminuer la culpabilité du geste individuel. Le sentiment de la faute apparaît comme inséparable d'un conditionnement antérieur et surtout indépendant de la volonté individuelle. Situer la culpabilité dans la sphère de l'amour ne peut pas être anodin et la passion incestueuse des parents n'est pas un accident isolé mais un acte symbolique. Que l'héroïne l'appelle une « anomalie »<sup>1056</sup> ou une « tare mystérieuse »<sup>1057</sup>, il reste cette étrange prédisposition génétique. Porteuse d'une culpabilité ontologique, la narratrice ne cesse de recommencer le récit de sa condition d'enfant du péché. Le Je met la signification du Mal sous le signe de la prédestination :

---

<sup>1052</sup> Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1982, p. 310, édition citée par Brigitte Breen, *op. cit.*, p. 24. Nous avons pour notre recherche fait appel à l'édition du Livre de Poche, 2008 : Dans un discours du starets Zossima repris par Aliocha Karamazov, les notions d'amour et de culpabilité sont employées ensemble pour argumenter la fraternité des hommes. Qu'il soit laïc ou moine, pour être capable d'aimer l'homme doit avant tout prendre conscience qu'« il est coupable de tout et de tous envers tous les hommes, de tous les péchés humains collectifs et individuels », « que chacun de nous individuellement porte sans conteste la faute de tous et de tout ici-bas, non seulement en raison de la faute collective, mais chacun individuellement pour tous les hommes et pour chaque homme sur terre. [...] Alors seulement notre cœur sera ravi en un amour infini, universel, ignorant la satiété. Alors chacun de vous sera capable de gagner le monde entier par l'amour et de laver le péché universel par ses larmes. », in *Les Frères Karamazov*, trad. d'Élisabeth Guertik, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 186.

<sup>1053</sup> Brigitte Breen, *op. cit.*, p.24.

<sup>1054</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1055</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 126.

<sup>1056</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>1057</sup> *Ibid.*, p. 127.

« La Nianka ne nous avait-elle pas appris, dans notre enfance, à nous désoler de cette anomalie qu'elle nommait 'le grand péché' ? C'était la cause de tous nos malheurs, croyait-elle, à commencer par la mort de Sacha. »<sup>1058</sup>

Mais la Divinité n'est pas prise pour responsable du malheur, ce sont les parents. C'est la raison humaine qui a fait erreur. L'image de terroir natal de Gatchina comme Paradis précédant la Chute renforce le sentiment de nostalgie du bonheur perdu (c'est le personnage de Nianka, la nourrice, qui se fait porte parole de cette voix de l'exil soupirant à l'Éden russe regretté), « perdu par leur faute »<sup>1059</sup>. Rappeler la culpabilité des parents consiste à démontrer que, lorsque l'individu se place en dehors de la loi (Loi divine), il perd tous ses repères. Le Je du *Perroquet Vert* est celui de l'être moderne qui cherche la Vérité de sa condition, tout en conservant des repères sans lesquels il ne peut évoluer, et accepter sa culpabilité en est un. On pourrait dire que ses questionnements sont progressistes, et ses réponses régressives. Les héros de Marthe Bibesco nourrissent le doute parce qu'ils ont la foi :

« Et je finissais par apprendre que mon père avait été chassé par son père d'un lieu qui s'appelait Gatchina, en Russie, lequel n'était autre que le paradis terrestre. Comme Adam, il était parti, n'emmenant que sa femme. Comme Ève, ma mère avait été maudite dans ses enfants. Son fils, fait à l'image des anges, Abel né sur la terre d'exil, était retourné au ciel comme il en était venu. »<sup>1060</sup>

Revenons à Maurice Bellet, qui s'attardait sur la notion de la culpabilité spectrale et qui retient notre attention aussi sur ce qu'il appelle 'le péché du mimétisme'. Le péché, matérialisé dans la notion d'amour coupable (et notamment l'inceste) serait à observer à travers trois étapes définitoires. Bellet identifie un premier moment du péché dans la transgression :

« [...] c'est de faire ce qui n'est pas permis, ce que la loi défend. La culpabilité est la conscience malheureuse de la transgression. »<sup>1061</sup>

Bellet insiste sur l'ambiguïté de cette culpabilité, entre jouissance totale et obéissance à la loi de l'Autre. Cas si, dans un premier temps, la culpabilité a une visée positive (pousser le sujet à se remettre en question et à changer), une loi trop accablante peut dévier vers une « culpabilité redoublée » :

« [...] accablé de la transgression qu'il répète, l'homme s'éprouve coupable d'être ainsi coupable, ne peut plus s'accepter lui-même et devient cette fois incapable de changement, voire quasi condamné à la transgression : la culpabilité, poids de l'impossible, de la dette infinie, devient sa condition. »<sup>1062</sup>

---

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>1059</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>1060</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1061</sup> Maurice Bellet, *op. cit.*, p. 269.

Un deuxième moment, « le fond du péché », est « la déviance, dont la transgression ordinaire n'est alors que symptôme ». <sup>1063</sup> « Elle est d'abord cette prétention à se faire maître, seul maître, qui réduit l'autre en lui-même à rien » ; refuser à l'Autre « la présence et le droit ». <sup>1064</sup> La déviance mène au meurtre et elle entretient un rapport étroit avec la sexualité :

« Elle introduit entre les sexes la sujétion au désir de l'autre, en même temps que le refus : conflit insoluble, entre eux, et d'abord en chacun. » <sup>1065</sup>

« la « fin du péché » n'est pas retour imaginaire à l'avant la chute, mais 'l'amour' donnant vie à ce qui, pour nous, paraît d'abord fruit de la transgression primordiale. » <sup>1066</sup>

Comment réussir à dépasser cette culpabilité « intenable qui reflue sur la naissance même », comment s'innocenter « de la chute incernable » ? <sup>1067</sup> Bellet propose la « thérapie » agissant selon la « coïncidence paradoxale », c'est-à-dire témoigner, dire la déviance, et prendre le chemin de la vie, car « la présence du vivant, qui donne par sa présence la vie possible, défait cette puissance scellée. » <sup>1068</sup>

Le troisième moment comporte le refus de la loi, au nom du principe qui soutient que « l'homme libre est juge de sa vie ». <sup>1069</sup> Bellet procède à une argumentation complexe sur le mimétisme dans la parole du Christ. <sup>1070</sup> On retient ici la vision de l'homme en tant que victime de ce mimétisme qui organise l'inconscient à travers l'éducation, les rites, les théologies, les rapports sociaux. <sup>1071</sup>

La faute (primordiale) se joue au bord de la ténèbre, elle échappe à une opposition simple du conscient et de l'inconscient, du voulu et de l'involontaire. Importe plutôt d'être averti qu'elle *peut* toujours être déjà à l'œuvre, au principe même, et toujours, par nature, d'abord cachée. [...]

Et le terrible du mimétisme, c'est qu'il peut indéfiniment se redoubler : cela même qui peut y mettre fin s'y trouve récupéré, puisque le mimétisme opère, non point seulement sur la loi, mais sur l'intervention même qui devrait nous délier des ambiguïtés de la loi. Il dit les paroles de vie – d'un lieu et sur un ton qui les rend mortifères. » <sup>1072</sup>

---

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>1063</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>1064</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>1065</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>1066</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>1067</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, voir surtout pp. 277-279.

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p. 281.

Mimétisme ou paroles remplies de sens ? A cette optique basée sur trois formules de négation – transgression, déviance et liberté contestataire de la loi – s’opposent les principes dostoïevskiens : harmonie entre le terrestre et le cosmos, extériorisation du Mal et affirmation de la liberté orientée vers le Bien. Chez Dostoïevski, nous observons un refus d’accepter que la parole puisse être vide, la conséquence étant une quête obsédante de la Vérité (la vérité du Mal, de la Faute) et surtout un questionnement sur le pourquoi de cette culpabilité « de » et « dans » la parole. La quête de Vérité revient sans cesse sur les concepts indissociables du Mal et de la Faute. Dans l’introduction de son ouvrage sur la notion de Faute dans la vision dostoïevskienne, Brigitte Breen place le débat sous le signe d’une conscience humaine qui interroge les vérités chrétiennes, car la Faute est avant tout l’enfant chéri de la religion du Christ. Dostoïevski nous donne déjà un avant goût de modernité :

« Dostoïevski est déchiré constamment entre son désir de croire et son indignation face au scandale du mal. »<sup>1073</sup>

« L’œuvre de Dostoïevski n’est autre chose que le relevé des fautes de l’humanité. »<sup>1074</sup>

Si les réponses pour définir la Faute divergent de celles de Bellet, nous notons que le discours critique ne fait que resituer et retravailler autour de la même sémantique, tournant autour du Mal et du mimétisme. Toute quête de sens ne peut se réaliser en dehors du langage et pour cela le langage doit être une parole de vérité. Plus précisément, un discours sur la vérité ne peut être que parole de l’expérience, du vécu, un vécu du corps et de l’esprit de l’écrivain, d’où le réalisme dostoïevskien défini avec tant de justesse comme le résultat d’une « unité de l’idée et du fait, de la spéculation et de l’expérience ; et dans l’art, l’unité de la forme et du contenu »<sup>1075</sup> :

« L’idée s’incarne toujours, elle est la force agissante par rapport à la réalité, l’homme est lui-même une ‘parole incarnée’, une parole composée et prononcée par Dieu et qui doit se rendre intelligible à elle-même dans son existence. »<sup>1076</sup>

L’écriture rend visible la Faute et conséquemment la Vérité, comme en témoigne Marthe Bibesco, soulignant la valeur qu’elle attribuait aux paroles écrites échangées par deux infatigables voyageurs, la princesse et son ami et confident, l’abbé Mugnier :

« Ses lettres et les miennes marquent les étapes et les progrès de cette restauration du royaume de Dieu, qui n’est nulle part, s’il n’est au-dedans de nous ».<sup>1077</sup>

---

<sup>1073</sup> Brigitte Breen, *op. cit.*, p. 9.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1075</sup> Paul Evdokimov, *op. cit.*, pp. 145-146.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 146.

Ne pas écouter cette « parole incarnée » signifie, dans un premier temps, rester en proie au mensonge, et dans un deuxième temps, c'est tomber dans le mimétisme (la propagation du/la persistance dans le mensonge). Pour Dostoïevski, la faute originelle est le mensonge, car il plonge l'être dans un espace où la vérité se perd, devient indissociable du mal.<sup>1078</sup> Pour sortir du cercle vicieux du mensonge, la seule solution possible est l'aveu (motif central) ; d'où les personnages qui s'expliquent sans cesse, « partagés entre le désir de tout dire et la crainte d'affronter la vérité »<sup>1079</sup>. La volonté de dire la Faute, (ce besoin/pouvoir expiatoire du langage) se heurte à l'impuissance de sortir des limites d'un langage imposé, légué, de réinventer le langage. Dostoïevski réalise un travail remarquable en situant le débat sur la Faute en tant qu'acte de langage, plaçant la Faute dans un déficit de la communication, dans une incapacité communicationnelle, dans une faille entre le verbe et la conscience. Ce déficit est notre héritage moderne, d'où le questionnement incessant sur l'héritage d'un langage corrompu. Et en ce langage se retrouve toujours une logique du mimétisme : le mal pousse au mal : « Toute faute est une répétition. »<sup>1080</sup> Pour Bibesco, comme pour Dostoïevski, cela rejoint l'idée de la corruption de la société : les enfants répètent les fautes des parents ; – « Si la faute engendre la faute » c'est « parce qu'elle n'est jamais avouée. »<sup>1081</sup> – d'où l'importance de l'écriture comme témoignage, comme aveu, et l'emploi nécessaire du Je, instance unique et parole de vérité.

Les parents dans *Le Perroquet Vert* vivent dans le mimétisme, leur langage est devenu mensonger parce qu'ils vivent dans l'illusion et refoulent la vérité sur leur erreur et sur la mort de leur fils. S'ils quittent la maison paternelle leur geste ne les projette pas vers la liberté, mais les renferme dans un cercle claustrophobe où ils ne font que répéter les mêmes gestes machinaux. Le premier indice est la nouvelle demeure de Biarritz bâtie comme une copie parfaite de la maison parentale de Gatchina :

« Quand j'aperçus pour la première fois, entre des arbres accablés par les neiges de trop d'hivers ce 'Gatchina Gatchinouchka' tant chanté et lamenté par la Nianka, je compris que notre villa de Biarritz, avec son toit à l'italienne, ses pilastres et son air Premier Empire, n'était qu'une copie de cette vieille maison russe. »<sup>1082</sup>

---

<sup>1077</sup> La Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié I*, p. 217.

<sup>1078</sup> Brigitte Breen, *op. cit.*, p. 10.

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1080</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1081</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1082</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 121.

La dimension du mensonge ne nous sera totalement révélée que vers la fin du récit avec la révélation de l'existence d'un fils (illégitime) : la vérité sur l'identité du fils empêchera la réitération du couple incestueux. La réponse à la question précédemment formulée est affirmative : oui, il y a une vérité à révéler mais elle est imprévisible et ne surgit pas là où on la cherche. L'accident arrive si l'individu reste renfermé sur lui-même et rejette toute responsabilité, la tragédie arrive dans la présupposition de se croire seule, sans dette et sans passé, sans l'Autre. La liberté naît en même temps que le devoir. Profondément humaniste, les héros de Marthe Bibesco affrontent des situations extrêmes, des expériences limites qui déclenchent des interrogations profondes, métaphysiques et psychologiques, au sein desquelles la problématique du Bien et du Mal ne s'affirme pas comme individuelle (une vérité du/sur le Moi) mais relationnelle (dans le rapport avec l'Autre). C'est grâce à l'expérience de l'Autre que le Je du *Perroquet Vert* ne va pas réitérer le « péché » (c'est-à-dire céder à une passion incestueuse avec le frère).

Poser le problème de l'interdit signifie nécessairement procéder à un questionnement sur la notion de liberté de l'individu. Dans ce sens, la métaphysique dostoïevskienne situe l'interprétation de la transgression dans le contexte de ce que l'on appellerait le danger de la liberté suprême du « Tout est permis »<sup>1083</sup> : Telle est la faute d'Ivan (*Les Frères Karamazov*) qui fonde son raisonnement sur ce paradigme. Ce qui reste une idée (« construction intellectuelle ») pour Ivan Karamazov, deviendra fait accompli par le valet Smerdiakov, le fils illégitime, qui « tuera leur père en s'autorisant de son silence [le silence d'Ivan] et même de son approbation. »<sup>1084</sup> La culpabilité se fait synonyme, dans *Le Perroquet Vert*, du personnage d'Olga, la sœur dont l'égoïsme et la jalousie lui fait juger que tout est permis :

« Olga était revenue à la maison peu de temps après mon départ. Elle était apparue inopinément, comme ces traîtres qui surgissent au dernier acte d'une tragédie. Muette, leur seule présence suffit à faire comprendre que l'héroïne va mourir.<sup>1085</sup> [...] »

<sup>1083</sup> F. Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 302.

<sup>1084</sup> Brigitte Breen, op. cit., p. 20. Voir aussi la scène décrivant Ivan en proie au doute et à la culpabilité, réfléchissant au sort de son frère Dmitri accusé injustement du meurtre de leur père, mais aussi à la faute de Smerdiakov : « Aller dénoncer tout de suite Smerdiakov ? Mais que dire : il est tout de même innocent. C'est lui au contraire qui m'accuserait. [...] Oui, j'attendais cela alors, c'est la vérité ! Je souhaitais, justement, je souhaitais l'assassinat ! Souhaitais-je l'assassinat, le souhaitais-je ? [...] Enfin, il [Ivan] s'assit, s'accouda à la table, appuya sa tête sur ses deux mains et proféra un étrange syllogisme : – Si ce n'est pas Dmitri qui a tué mais Smerdiakov, je suis certes solidaire avec lui, car je l'y poussais. L'y poussais-je vraiment, je ne le sais pas encore. Mais si seulement c'est lui qui a tué et non Dmitri, alors bien entendu je suis aussi un assassin. » Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 710.

<sup>1085</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 235-236.



Avec quelle joie Olga dut avertir Marie ! Crever ses beaux yeux n'eût pas été plus délicieux que de les lui ouvrir. »<sup>1086</sup>

La révélation malicieuse qu'Olga fait à Marie de l'amour de Renell Page pour une autre (« – Ton Renellino ne veut pas de toi !... pas de toi ! Inutile de te jeter plus longtemps à sa tête... A sa tête !... »<sup>1087</sup>) est tenue pour responsable, par la narratrice, du drame de leur sœur, une âme fragile perdue en absence de cet Autre salvateur qui lui aurait tendu ses bras. L'institutrice, Mlle Vignot, celle qui avait sauvé la vie à l'héroïne des années auparavant, avait été chassée de la demeure paternelle toujours par Olga :

« Si vous aviez été là pour prendre Marie à temps dans vos bras comme vous m'avez prise le jour où je perdis mon amour, peut-être l'eussiez-vous détournée d'une mort anarchique. Mais Olga, destinée à devenir l'instrument de sa perte, vous avait obligée de vous séparer d'elle. »<sup>1088</sup>

On remarque, à travers le personnage d'Olga, la reprise d'un thème des *Frères Karamazov*, celui du mal incarné dans le frère comme figure du rejeton, le frère rongé par la jalousie, celui que paradoxalement le parent garde près de lui (en souvenir de son chagrin et de sa déception) et qui devient tueur (directement ou indirectement, la faute étant tout aussi grave). Pour répondre à la question formulée par Bellet : Il (Elle) est l'autre face de l'Autre. A l'âme innocence de Marie, s'oppose l'âme pécheresse d'Olga, les deux sœurs (figures de l'altérité) offrant le cadre d'une polarité exacerbée en contraste avec l'ambiguïté du Moi.

### **La culpabilité dans la sexualité féminine**

Les implications religieuses sont majeures lorsqu'on parle du sentiment de culpabilité. L'avènement de l'homme sur terre se fait à la suite d'un geste coupable, ainsi pendant toute sa vie l'homme ne saurait faire autre qu'expié une culpabilité inscrite dans ses gènes. Selon la morale chrétienne, l'être se définit avant tout par sa qualité de « pécheur », donc de coupable. L'homme moderne en état de crise des valeurs religieuses interpelle son Créateur et s'interroge, de façon primordiale, quant à cette culpabilité qui est la sienne, d'autant plus lorsque les reproches visent sa qualité de « femme ».

Dénoncer la loi chrétienne implique, selon Bellet, dans un premier temps une déculpabilisation de la sexualité, du désir, qui serait d'autant plus difficile à réaliser vu que la morale chrétienne oppose à la sexualité l'amour « pur », c'est-à-dire dépourvu de toute composante physique et dont le modèle parfait est l'amour divin. Lorsqu'il analyse le

---

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>1087</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>1088</sup> *Ibid.*, p. 287.

« système de la grâce », Bellet signale « une dépendance terrifiée envers l'amour divin. [...] L'amour emprisonne mieux que tout : c'est bien connu. »<sup>1089</sup>

« Mais tout se passait comme si Dieu haïssait, *condamnait au principe* cette réalité qui est nôtre et le désir qui s'y lie. Nous ne pouvions donc, en fin de compte, que ressentir Dieu comme celui qui nous reprochait d'être. »<sup>1090</sup>

Les discours postmodernes et notamment la critique féministe s'appuient souvent sur un raisonnement allant dans le sens d'une interprétation de l'interdit comme l'outil d'une loi patriarcale visant la soumission de la femme. Le désir en est l'agent préféré. Si dans *Le Perroquet Vert* le thème de l'impossible enfantement du mal (donnant au lecteur un avant goût de la thématique postmoderne et féministe) s'offre comme la parabole d'un dialogue avec Dieu, il conserve une vision qui incorpore l'interdit au lieu de le rejeter. L'absurdité n'est pas celle des principes attribuant à une force transcendante la culpabilisation du féminin, mais c'est la raison humaine qui s'avère absurde. L'humain est déraisonnable. Ce n'est pas l'amour divin qui fait défaut mais celui humain, celui qui justifie ses défaillances en recherchant des culpabilités extérieures. La thématique est moderne, la vision rappelle (sans pour autant se confondre avec) celle des moralistes, l'influence de l'abbé Mugnier sur Marthe Bibesco ayant constitué l'un des facteurs clé – l'abbé qui, comme le note la Princesse, loin de des pères de l'Église qui voient les femmes comme des diablasses, considérait les femmes comme meilleures que les hommes.<sup>1091</sup> Avec détachement, la narratrice se fait la voix d'une conception du désir et de la sexualité qui s'inscrit dans un réalisme au sens dostoïevskien, un mélange de spéculation psychologique et d'interprétation symbolique de facture métaphysique (religieuse), transposition d'un vécu et potentialité exemplaire du geste individuel. Dans le récit, les thèmes convergent vers l'idée de la faute déculpabilisée car absurde : ainsi, par leur obsession d'enfanter un fils les parents du *Perroquet Vert* incarnent une instance du pouvoir humain injuste et corrompue :

« Je ne commettais pas la même faute que les autres ; ils en voulaient tous à Marie l'innocente d'être une petite fille, et de ce fait, la traitaient en coupable. Ma conscience ne se chargea point de cette iniquité. »<sup>1092</sup>

---

<sup>1089</sup> Maurice Bellet, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1090</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1091</sup> La Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié I*, p. 121.

<sup>1092</sup> *Le Perroquet Vert.*, p. 100.

Le symbole de la corruption est matérialisé à travers deux manifestations : pour la mère, la perte du fils et l'obsession de l'accouchement du mâle et, pour l'héroïne, la stérilité (d'où la problématique d'une double culpabilité : d'être femme et d'être une femme stérile) :

« Dans une famille aussi prolifique que la nôtre, la stérilité d'une femme est consignée par écrit sur la pierre tombale. Est-ce aussi cela qu'ils inscriront sur ma tombe : Morte sans enfants ? »<sup>1093</sup>

Si la stérilité est revêtue des habits de la fatalité, elle est assimilée à une condamnation de la Faute des parents, comme refus devant la possibilité de préserver/continuer une hérédité incestueuse.

### **Les agents de la culpabilisation**

La logique du péché originel est fondée sur un processus qui est devenu une matière privilégiée pour les sciences humaines, appelée culpabilisation. Le sentiment de culpabilité naît à la suite d'un processus de culpabilisation. Les sciences de l'homme modernes, notamment la psychologie et la psychanalyse, parlent d'une véritable école de culpabilisation à laquelle l'enfant est éduqué. On identifie ainsi plusieurs types de culpabilisation : paternelle (le père incarne la Loi, toute transgression de la Loi devient un facteur culpabilisant), culpabilisation maternelle (qui repose sur le sentiment d'une souffrance causée à la mère) ou fraternelle (à son origine, le sentiment de solidarité). Les psychologues remarquent le fait que plus on est proches, plus la culpabilisation de l'Autre est importante car elle se traduit par une volonté de se défendre de la proximité de l'Autre et par l'immobilisme qu'on inflige à l'Autre (c'est-à-dire condamner l'Autre à un état de paralysie affective).

Tout au long du *Perroquet Vert*, l'image de l'Autre dans la paternité et la maternité dessine le père comme une instance de pouvoir doublement oppressive (par sa présence et par son absence, son action écrasante, tout autant que son inertie, semble toujours aller à l'opposé de la volonté de l'enfant, dont le moment culminant est le refus de concéder le perroquet à sa fille). Bellet propose la thèse selon laquelle le dialogue avec le Père serait en effet celui avec Dieu :

« Le rapport au Père est principe et enjeu de tout ce qu'il en est du Christ et de tout ce qu'il opère.

Or, le Père est Dieu. »<sup>1094</sup>

Dans une relation d'absence/distance, le double rapport (au Père et à la Mère) serait à analyser du point de vue d'une équation du type :

– le Père= élément « accablant », « refuse la liberté » → révolté contre lui

---

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>1094</sup> Maurice Bellet, *op. cit.*, p. 112.

– la Mère = élément encore plus redoutable, « ne nous laisse pas naître » → l’absence de toute distance → « la supprimer pour être au monde ».<sup>1095</sup>

La révolte contre le père et la mère serait alors la seule forme de liberté possible dans la voie de l’acceptation de soi, pour se permettre de devenir un « Je » :

« [...] l’acceptation pleine de l’homme », le pouvoir de l’homme de ‘s’accepter’, or la paix avec soi-même ne peut s’accomplir que par la perte de ce qu’il croyait être : ‘Ainsi, donner ce qui me donne de vivre est me délier enfin moi-même de moi-même pour être «je’, dans ma vérité inédite, hors l’engluement des tristesses.’ »<sup>1096</sup>

Dans *Le Perroquet Vert* on retrouve les trois formes de culpabilisation (maternelle, paternelle et fraternelle) que nous avons évoquées. La culpabilité chez l’enfant est le résultat direct de ce procès systématique de culpabilisation. Tout au long du récit, l’illustration de cette systématisation est réalisée notamment par l’intermédiaire d’un personnage, celui de la mère, coupable d’avoir refusé à ses enfants la joie de vivre : la narratrice raconte comment à l’âge enfant, elle se sent poussée à refouler ses impulsions d’allégresse pour ne pas partager le sort de ses sœurs aînées. Si pour la mère les filles sont un élément perturbateur, pour le père elles sont absentes, un élément ignoré car redondant :

« Anne et Élisabeth, les exilées, sont punies parce qu’elles étaient heureuses. »<sup>1097</sup>

« Elles étaient demeurées trop gaies, trop bruyantes ; elles voulaient vivre. »<sup>1098</sup>

Mais si le rapport au père engendre un dialogue avec Dieu, les deux figures ne se confondent pas, dans le sens où le père n’est pas substitut de l’image divine. La tentative de suicide de l’héroïne est ainsi une révolte contre le geste injuste des parents et non pas contre Dieu. La logique dont parle Bellet est ici inversée : c’est Dieu – figure de la présence – qui remplace le père – figure de l’absence. Conséquemment, le seul rapport possible est celui avec Dieu, et l’enfant assigne à ce père de substitution les fonctions et le statut de parent aimant. Les paroles de l’héroïne illustrent au mieux à travers un discours au père qui se fait discours de substitution : le jeu sur le registre du langage exprimé par l’innocence de la formule enfantine ôte à l’épisode le caractère grave et solennel de la condamnation ou plutôt de la délégation de la responsabilité du désir :

« C’est Dieu qui avait commencé ; il m’avait envoyé le perroquet vert ; il avait voulu que je le revise ; il avait permis qu’il fût à vendre, et que ma tante souhaitât de me le donner. De toute cette

---

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>1097</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 36.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 32.

tentation qui m'était venue, je n'étais pas coupable ; mais une exigence égale répondait dans mon cœur à cette provocation du Destin : je demandais à genoux le perroquet vert, mais j'entendais que Dieu comprît que c'était mon dû, et qu'ayant creusé l'abîme, c'était à lui de le remplir. »<sup>1099</sup>

Ainsi, par son refus d'accepter le perroquet, entendu par l'enfant comme un don du ciel, le père s'oppose à la volonté divine, défiant comme par le passé le destin. Dans la vision de l'héroïne de Marthe Bibesco, le Père s'avère non pas un avatar, une figure analogue de Dieu mais son image antithétique.

### **La culpabilité envers l'Autre : de la vie coupable à la mort coupable**

Dans la vision dostoïevskienne, la notion de liberté est indéniablement liée à celle de responsabilité et l'individu est avant tout coupable pour la souffrance de l'Autre. Le postulat karamazovien de l'homme coupable « pour tous et pour tout » est relié par Brigitte Breen à la pensée leibnizienne d'un « lien universel entre toutes les créatures de ce monde »<sup>1100</sup>, qui fait ressortir chez les héros de Dostoïevski la conscience d'une responsabilité envers autrui. Ainsi la faute originelle d'Ivan Karamazov c'est de « se penser seul au monde »<sup>1101</sup>, de fuir la responsabilité :

« Ivan, sans en avoir conscience conduit Smerdiakov à tuer leur père. Le silence lui-même n'est plus sans conséquence. Ivan n'a rien fait et il n'a rien dit, mais, en fuyant face au futur meurtrier, il l'a autorisé à tuer. »<sup>1102</sup>

C'est en quelque sorte cette responsabilité de l'absence du geste nécessaire que ressent l'héroïne du *Perroquet Vert*, se désignant comme coupable d'avoir laissé sa sœur seule face à la vengeance meurtrière d'Olga. Car désirant la liberté, l'homme doit accepter aussi la responsabilité que celle-là entraîne. Pour Dostoïevski, la « liberté orientée nécessairement vers le bien »<sup>1103</sup> est supérieure à la « liberté de l'arbitraire »<sup>1104</sup> qui n'est qu'une étape transitoire vers la découverte de « la Liberté aimante »<sup>1105</sup>, Dieu. Les deux composantes du discours de l'écrivain russe, le vécu et l'exemplarité fusionnent dans ce qu'Irina Paperno interprète comme la potentialité symbolique du geste individuel, de l'idée que le « supra-individuel » se dégage de chaque geste « individuel »<sup>1106</sup>. « Être terrestre à l'origine, sa

---

<sup>1099</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1100</sup> Brigitte Breen, *op. cit.*, p. 25.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1103</sup> Paul Evdokimov, *op. cit.*, p. 147.

<sup>1104</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>1106</sup> Irina Paperno, *op. cit.*, p. 139.

vocation, c'est le cosmos »<sup>1107</sup>, note Louis Allain définissant l'homme selon Dostoïevski. Dans la méthode expérimentale employée par l'auteur des *Frères Karamazov*, où le geste du héros vient soutenir ses principes, le discours repose sur ce qu'on pourrait appeler *l'acte significatif* : les choix dramatiques des personnages (leurs actions, à l'image des personnalités, toujours extrêmes), accomplissent l'idée hégélienne d'une liberté terrible et terrorisante (de l'homme qui, en absence de Dieu, peut prendre sa place) qui ne peut déclencher que de la destruction.<sup>1108</sup> La notion de « libre arbitre » selon le modèle chrétien rend l'homme conscient de la responsabilité de ses agissements et de l'immortalité de l'âme. Vivant dans le monde des doctrines positivistes, vidé de toute idée de divinité et d'immortalité, les héros de Dostoïevski n'évoluent pas vers une doctrine déterministe, mais remplacent le *libre arbitre* – « free will » – par le *propre arbitre* – « self-will », la responsabilité par la liberté absolue aboutissant au crime contre soi – « self-murder ».<sup>1109</sup>

« Pour Levinas, c'est l'autre homme qui me révèle ma culpabilité et je ne suis pas coupable seul, par rapport à une loi morale intérieure, mais seulement devant autrui. [...] Je suis coupable parce que je suis responsable. Je me dois à autrui et rien ne me permettra jamais de me sentir quitte de mon devoir. »<sup>1110</sup>

L'homme est « coupable devant tous [...] et moi plus que les autres », raisonne le personnage dostoïevskien (le jeune frère du staretz Zossima). Brigitte Breen remarque par ailleurs que, selon Dostoïevski, la distance qui nous sépare de l'Autre est irrémédiable et que la connaissance de l'Autre ne pourra jamais être totale.<sup>1111</sup> Il lui reste pourtant à s'acquitter de cette dette infinie dont il porte la lourde responsabilité, la souffrance de l'Autre :

« Si l'homme est en faute, chez Dostoïevski, c'est moins par rapport à une loi abstraite que par rapport à la souffrance d'autrui. »<sup>1112</sup>

Dans *Les Frères Karamazov*, le personnage du frère aîné, Dmitri Karamazov, finit par reconnaître et assumer sa culpabilité dans son impuissance à « soulager les souffrances des autres »<sup>1113</sup>. B. Breen insiste sur ce « type de réflexion fondé sur l'expérience de la souffrance »<sup>1114</sup>, où le mal se définit comme une « agression de l'Autre »<sup>1115</sup>.

---

<sup>1107</sup> Louis Allain, *Dostoïevski et Dieu*, op. cit., p. 30.

<sup>1108</sup> Irina Paperno, op. cit., p. 145.

<sup>1109</sup> *Ibid.*, pp. 145-146.

<sup>1110</sup> Brigitte Breen, op. cit., p. 29.

<sup>1111</sup> « Les hommes sont et doivent rester séparés et vouloir la fusion avec autrui ne peut mener à rien de bon, comme le découvriront Rogojine et le prince Mychkine. » *Ibid.*, p. 31.

<sup>1112</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1113</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1114</sup> *Ibid.*, p. 29. « Par la souffrance tu voulais faire naître en toi un autre homme ; à mon avis, ce qu'il faut seulement c'est que, toute ta vie et où que tu puisses fuir, tu te souviennes de cet autre homme, et cela suffira. » -

L'incompréhension ou l'indifférence vis-à-vis de l'Autre représentent des crimes tout aussi graves que le meurtre, dans cette philosophie de la souffrance. Car, la souffrance est une production du Mal et le Mal existe à l'extérieur de l'homme, ce qui lui laisse le choix en le reconnaissant de le dénoncer ; la culpabilité de l'homme est le fait « d'avoir laissé le mal arriver à l'intérieur de l'être humain » (l'acte biblique de goûter au fruit interdit) : d'extérieur le Mal devient intérieur, de « transcendant » il devient « immanent ». <sup>1116</sup> Paul Evdokimov interprète la problématique du Mal dans le contexte d'une philosophie sur le néant, où le néant « n'est pas un moment de l'évolution », mais « une absence absolue de l'Être, de Dieu » <sup>1117</sup> ; la négation n'existe qu'en tant que « signe imaginaire » <sup>1118</sup>, l'idée du néant dans le monde absolu n'est pas un « potentiel » mais un « absolument irréalisable » <sup>1119</sup> :

« Si dans l'être créé, l'absence de quelque chose signifie toujours la présence de quelque chose d'autre, dans le plan supérieur, la présence de l'absolu suppose l'absence de sa négation, le néant absolu de cette négation. » <sup>1120</sup>

« L'être absolu s'affirme, le néant absolu se nie... » <sup>1121</sup>

Le principe de la vie ne peut être que celui de l'affirmation. Oublier cette loi, ignorer que l'homme est présence équivaut à se perdre dans des interrogations négationnistes, menant à l'absence de soi et à la souffrance, donc au mal. Lorsque l'héroïne du *Perroquet Vert* dit refouler régulièrement en soi toute forme d'exubérance enfantine, elle tue progressivement sa joie de vivre, le principe affirmatif sans lequel l'existence devient insupportable :

« Je refoule l'allégresse qui monte en moi ce matin comme une vapeur étourdissante. » <sup>1122</sup>

Les héroïnes du *Perroquet Vert* subissent un processus de culpabilisation qui opère graduellement et progressivement depuis l'âge de l'enfance. Le sentiment du bonheur blâmable (dans le contexte du malheur parental) aboutit à la perception de soi comme un être indigne. La composante psychologique, dans le sens d'une évolution traumatisante, d'un côté, (« Nos révoltes enfantines ont été réprimées par ces seuls mots : 'Votre frère n'eût pas fait

---

Mais à ces paroles de son sage frère Aliocha, la réponse de Dmitri vient illustrer l'âme karamazovienne aussi passionnelle dans l'amour que dans le martyre : « je me condamnerai ! s'écria Mitia. Je m'évaderai, cela a été décidé même sans toi : est-ce que Mitia Karamazov peut ne pas fuir ? Mais en revanche je me condamnerai et je consacrerai toute ma vie à l'expiation de mes péchés. » Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 877.

<sup>1115</sup> Brigitte Breen, op. cit., p. 31.

<sup>1116</sup> Paul Evdokimov, op. cit., p. 158.

<sup>1117</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>1119</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>1121</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>1122</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 37.

cela !<sup>1123</sup> ») et la dimension religieuse, inculquée à travers les notions de la souffrance et du sacrifice personnel, crayonnent les contours d'un Je qui ne peut progresser dans la réflexion sur soi qu'en fonction de l'agression que ces gestes pourraient causer à l'Autre. L'héroïne est un personnage conditionné à redouter de devenir coupable. Et lorsque le malheur arrive à l'Autre, d'une manière imprévisible et incontrôlable, le Je en prend la première responsabilité sur soi : l'héroïne se perçoit comme coupable d'avoir quitté la demeure parentale de Biarritz (partie à Stockholm pour résoudre des affaires de famille, obéissant à la demande de son père), laissant seule sa sœur Marie au moment où, à l'heure de sa déception amoureuse, l'idée de la mort fait ombre à sa raison de vivre :

« N'avais-je pas eu tort de quitter Marie, la seule personne au monde qui eût vraiment besoin de moi ? Qu'étais-je venue faire si loin d'elle ? »<sup>1124</sup>

J'éprouvais une espèce de remords d'avoir obéi à un devoir qui n'était que de pure forme. »<sup>1125</sup>

La souffrance de l'Autre est reprise par le Moi comme une dette infinie : « Si j'étais morte alors, peut-être aurait-elle vécu »<sup>1126</sup>, conclut la voix narratrice, attestant cette culpabilité du survivant, la faute de vivre, et surtout d'avoir survécu : face à la mort de l'autre, le sujet serait, selon Levinas, consommé par un sentiment de culpabilité de son existence :

« En effet, si autrui est confié au moi et si l'identité du moi ne se définit que dans la réponse, on comprend pourquoi la mort d'autrui l'affecte à double titre. Non seulement il subit l'absence de réponse, mais en outre, cette absence le constitue en tant que coupable, coupable d'avoir survécu. »<sup>1127</sup>

Selon sa thèse qui considère que le « je » n'existe qu'en relation avec « l'autre », Levinas souligne, comme le note Elena Bovo, qu'« il n'y a pas un moi déjà constitué qui précéderait l'exposition à autrui »<sup>1128</sup>. Dès la fin des années soixante, Levinas oppose aux notions de « liberté » et d'« autonomie » du sujet, celle de « passivité »<sup>1129</sup> : cette dernière ne constitue pas une « dissolution de l'identité du moi », tout au contraire, elle se veut une accusation qui obligerait le moi à se retourner vers autrui et à se reconnaître coupable :

---

<sup>1123</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1124</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>1125</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>1126</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>1127</sup> Elena Bovo, *op. cit.*, p. 13. A ce sujet, Elena Bovo fait référence au livre de Levinas, *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris, Grasset, 1993, p. 50 : « Survivre comme coupable ».

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>1129</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.



« Cette accusation d'indifférence provoque la culpabilité chez le moi et, en même temps, le constitue en tant que responsable et d'emblée coupable. »<sup>1130</sup>

Elena Bovo observe que Derrida, quant à lui, reprend l'idée de la « responsabilité » du moi et, en lui ajoutant celle de la « culpabilité », remarque dans son *Adieu* :

« [...] c'est une culpabilité sans faute et sans dette, en vérité une *responsabilité confiée*, et confiée dans un moment d'émotion sans équivalent, au moment où la mort reste l'exception absolue »<sup>1131</sup>.

Le sociologue Jean Baechler définit la culpabilisation comme un acte de « vengeance », alors que, dans le même registre, la psychanalyse freudienne l'explique comme étant la manifestation d'une agressivité retournée contre soi :

« Lorsque l'autre a failli et qu'on est amené à en effectuer le deuil réel ou symbolique, on agresse en lui une partie de soi qu'on y avait au préalable projetée. C'est le retour sur le sujet lui-même de cette pulsion agressive qui fait tout le danger de la potentialité suicidaire du mélancolique, qui atteint là son extrême avec un caractère expiatoire, puisque le mélancolique, oppressé par un sentiment de culpabilité, souhaite devenir son propre bourreau. »<sup>1132</sup>

La culpabilité peut engendrer chez le sujet la tentation du suicide. Étudiant la relation entre le manque et la culpabilité, Michel Braud constate chez les autobiographes décrivant des épisodes suicidaires « un sentiment général de rupture – rupture avec le monde, avec l'aimé(e) et, au-delà, avec soi-même – dont l'envers serait une indéfectible impression de manque. »<sup>1133</sup> Ce manque a, selon Braud, la capacité de faire basculer « l'intimiste »<sup>1134</sup> dans un état de déséquilibre et d'incertitude entraînant vers l'auto-dépréciation. Le manque engendrerait chez l'intimiste un conflit intérieur qui le « conduit aux portes du dédoublement, et, en filigrane, à l'absence à soi », et, plus loin encore, à « l'aversion généralisée de soi et du monde » : Braud insiste sur le mal de vivre des intimistes pour qui « l'impossibilité de s'affirmer devient violence retournée contre eux-mêmes. »<sup>1135</sup> Le manque est lié à un sentiment de « faute » qui s'explique par un « échec », voilà la logique culpabilisante tracée par Braud qui attire l'attention sur le fait que l'échec réel (un échec amoureux, par exemple) ne constitue pas le moteur du tourbillon suicidaire :

« C'est donc au-delà de cet échec réel, dans ce sentiment de culpabilité qui joue le rôle de structure psychologique de base, et à partir duquel le réel est envisagé, qu'il faut chercher une clé du comportement des intimistes suicidaires. Chez eux, le sentiment d'échec joue le rôle de l'échec réel,

---

<sup>1130</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>1131</sup> Derrida, *Adieu à Emmanuel Levinas*, *op. cit.*, p. 19, cité par Elena Bovo, *op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>1132</sup> F. Caroli et M.-J. Guedj, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>1133</sup> Michel Braud, *op. cit.*, p. 161.

<sup>1134</sup> Le terme appartient à M. Braud.

<sup>1135</sup> *Ibid.*, p. 162.

voire le provoque ; [...]. La vie même est un échec, un échec qui englobe tous les autres : le fait même d'exister est culpabilisant. Et il n'est nulle issue envisageable : il n'est pas possible de vivre, puisque vivre c'est se sentir en échec ; [...]. Il n'est pas possible non plus de mourir, de réaliser le rêve sous-jacent de suicide, bien que la mort soit le lieu où la culpabilité disparaisse : le diariste note lui-même qu'il est un amoureux de la vie.

La même analyse pourrait être reprise pour la plupart des autobiographes suicidaires. A un moment ou un autre et de façon plus ou moins explicite, ils avouent ou laissent voir cette bipolarité de leurs désirs, et la culpabilité qui la provoque : le solitaire confronté à l'échec, à l'exclusion ou à la mort (celle des autres présente, ou la sienne à venir) s'éprouve coupable, coupable de vivre. »<sup>1136</sup>

Ainsi Braud conclut que la culpabilité « interdit tout accord avec soi-même ; elle est une auto-accusation suscitée par le fait même d'exister, consubstantielle à la vie », et responsable d'un « malaise indéfinissable ». <sup>1137</sup>

Pour les sujets de Bibesco, le malaise est-il indéfinissable ? Notre réponse serait que le roman du *Perroquet* se veut comme une définition de ce malaise, ou comment vivre avec le malaise. Si la tentative de suicide restera un geste ponctuel, la hantise de mort ne quitte jamais les personnages à laquelle chacun choisit de répondre de manière différente. Et puisqu'il y a parmi ses héros ceux qui choisissent la mort volontaire, il nous paraît nécessaire de rajouter à notre thématique un rappel sur le sujet controversé de la culpabilisation du suicide :

« De la Renaissance aux Lumières, le suicide sort peu à peu du ghetto des tabous et des actes contre nature. Dépenalisé, il reste l'objet d'âpres discussions, mais ces discussions contribuent à démythifier, à séculariser et à banaliser la mort volontaire. Après l'intermède révolutionnaire, les autorités morales, et même politiques, emportées par l'esprit de réaction et de restauration, s'emploient avec rigueur à refouler le suicide dans la masse des interdits contre nature qu'il n'aurait, selon elles, jamais dû quitter. Comme ces autorités n'ont plus un pouvoir coercitif dans le domaine moral, elles vont chercher à intérioriser le refoulement du suicide, dans la conscience individuelle. Leur action est d'autant plus efficace que, d'une façon surprenante, le développement des sciences humaines contribue, bien involontairement, à renforcer le complexe de culpabilité individuelle et collective à l'égard du suicide. »<sup>1138</sup>

La culpabilité est un terme qui revient avec insistance dès que le questionnement individuel sur le sens de la vie et de la mort touche au sujet de la liberté humaine. Dans un livre fascinant sur l'évolution des mentalités quant à la liberté de l'individu de choisir la mort à la vie, Georges Minois analyse les vagues changeantes de l'histoire qui lancent aux XVIe et XVIIIe siècles le débat sur le droit de décider de sa vie et de sa mort, pour ensuite le

---

<sup>1136</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1137</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>1138</sup> Georges Minois, *op.cit.*, p. 363.

stigmatiser à nouveau, avec le concours des sciences aux XIXe et XXe siècles. Nous allons revenir sur la thématique du suicide, mais ce que nous pouvons déduire à cette étape de notre analyse serait que la culpabilité reste un phénomène complexe qui surgit aussi bien de l'intérieur (lorsque le sujet culpabilise sur la mort de l'autre et sur sa propre vie) que de l'extérieur (lorsque la conscience individuelle intègre et remet en question les interdits moraux de la société à laquelle elle appartient). Le processus diffère considérablement dans l'un et l'autre cas, mais le malaise existentiel déclenché par la « culpabilité » est le même. Il y a aussi ces personnages qui rejettent le sentiment de culpabilité en dehors de soi grâce à un processus qui vise à démontrer son absurdité inhérente. Dans son analyse du roman au XXe siècle, Jean-Yves Tadié nous rappelle la culpabilité de K., le personnage kafkaïen, comme manifestation d'une faute qui ne serait pas étrangère à l'obsession du péché originel mais qui reste une faute « absurde » :

« Là est le véritable sentiment de culpabilité : se sentir coupable, mais sans savoir de quelle faute. Le héros vit, face à une transcendance inconnue et à une immanence injuste, une existence torturée. »<sup>1139</sup>

D'un côté, dans *Le Perroquet Vert* l'enfant subit l'assaut de la culpabilisation qui se manifeste en premier lieu comme une forme extérieure (la culpabilité des parents). C'est le terrible héritage familial qui guette le personnage. Tant que l'enfant ne comprend pas la faute (la Loi que les parents ont transgressée, et que seul le retour au pays d'origine peut révéler) le sentiment d'injustice et la frustration le consomment. Alors, dans un premier temps, l'héroïne accepte cet héritage terrible qu'elle tient pour responsable pour le vide qui comble son existence. Ce cercle vicieux traduit la manière dont le personnage réussit à interroger une culpabilité qu'elle ne perçoit pas comme étant la sienne, qu'elle rejette à l'extérieur car absurde. N'empêche que la culpabilité devient un compagnon de vie. Le personnage vit alors dans la répétition et dans la mécanique de l'inertie ; le meilleur exemple en est la mère. Cette dernière mène une vie de fantôme, vouée au culte du fils disparu, sa vie devient un sacrifice expiatoire. Au-delà du roman psychologique, *Le Perroquet Vert* révèle sa dimension métaphysique. Il s'avère être la métaphore d'un questionnement sur la mort où la religion est présente. Loin d'être perçu comme une morale oppressante, le lien avec la transcendance évolue progressivement dans le sens d'une découverte esthétique. La religion est vécue par Marthe Bibesco elle-même comme un art, et le geste final de l'héroïne du *Perroquet Vert* qui choisit le cloître et une action charitable dans la Mission de Maduré, en Inde, met en œuvre

---

<sup>1139</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 76.

une des tentations de l'auteur. Entre la hantise du divin et celle de l'écriture, une harmonie du sentiment et de l'idée, où le désir de l'Autre correspond à se donner à l'Autre dans la forme la plus pure, comme art, comme écriture :

« 'Une religieuse du désir'... C'est cela que j'allais être, toute ma vie. La tentation du cloître ne m'a jamais quittée. A vingt-deux ans j'avais pris peur de vivre, et je n'avais peut-être pas tout à fait tort. »<sup>1140</sup>

Au lieu d'une instance morale, le sentiment du divin, comme une esthétique, prend les formes du rituel : rituel privé, dans *Le Perroquet Vert*, que nous avons illustré à travers l'exemple du culte du frère, ou rituel communautaire, dans le récit d'*Isvor*, avec les nombreuses traditions paysannes qui montrent comment la religion chrétienne a complètement intégré des pratiques païennes.

La culpabilité cesse d'être un malaise indéfinissable lorsqu'elle devient un acte de langage. Le discours poétique accomplit l'acte symbolique qui permet d'extérioriser la Faute. C'est la « parole incarnée » (reprenant la formule dostoïevskienne) de la plus grande souffrance pour toute conscience, le regret, le temps de l'impossible :

« Si Marie avait vécu, si Renell Page n'avait point traversé son champ visuel comme le perroquet ce terrain vague au moment où je passais, si elle avait vu Félix dans le temps qu'elle était prête pour sa passion, elle ne serait point morte, et c'est à elle que fût arrivé le malheur qui venait de m'atteindre à travers trois générations. »<sup>1141</sup>

Le personnage en proie à la culpabilité est le héros enfermé dans le discours du regret, du geste impossible, d'une mécanique de la répétition qui le tient prisonnier du geste manqué. De manière tout à fait paradoxale, l'individu déplore l'injustice de cette culpabilité « absurde », mais, en même temps, il intègre cette faute. « La » faute est devenue « sa » faute, car elle est née en même temps que lui. Lorsqu'il la nie, il se nie, or la négation de soi signifie la mort (ce qui explique la tentative de suicide de la narratrice du *Perroquet Vert*). A l'opposé de la négation il ne reste que l'affirmation, et donc le seul geste possible : assumer l'intégrité de soi. On peut conclure donc que la quête du héros vise à intégrer la culpabilité, à dépasser le conflit et donc à « intérioriser » ce qui lui semblait « extérieur » donc « absurde » car « injuste ». Comprendre la faute signifie l'assumer et dépasser le stade de culpabilisation qui ne peut se réaliser que par l'élimination du conflit et de la culpabilisation de l'Autre.

Tadié définit le sentiment de culpabilité comme étant « un contenu » qui habite le personnage (« un étrange sentiment qui contribue à le détruire ») et qu'il oppose à

---

<sup>1140</sup> La Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié I*, p. 220.

<sup>1141</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 278.

« l'héroïsme de l'action (et à son envers, la lâcheté ou la passivité de l'anti-héros, étranger à l'Histoire »<sup>1142</sup>). Or la démarche de l'héroïne du *Perroquet Vert* vise à retrouver sa place dans l'Histoire familiale, dans son lignage.

Ce qui interpelle et fascine chez les personnages rongés par de tels sentiments c'est que la culpabilité donne une dimension tragique au héros. La culpabilité s'avère une caractéristique « dramatique » (presque inventée pour les grandes âmes tragiques) : mettre le sujet à nu devant le lecteur, dénoncer sa prétendue innocence et nommer ses démons. La technique est ingénieuse : le rôle du personnage qui vient témoigner pour se définir comme « coupable » est aussi ingénieux que celui du fou. Son discours comporte déjà sa condamnation, sa vérité est hors débat. Le « Je » assigne une valeur de vérité à sa voix au moment même où le discours sur la culpabilisation commence.

Au-delà de la composante métaphysique, le discours en Je semble viser une fin psychologique-analytique (le texte comme espace pour interroger son moi intime en imaginant une double posture – la profonde altérité qui annonce le post-modernisme) et une finalité esthétique, celle de rompre avec la tradition du personnage comme simple figure – et figuration – dans un univers fictionnel et impersonnel, pour le ramener dans la réalité. Cette réalité révèle une crise des valeurs dans le roman du début du XXe siècle et la thématique abordée laisse soupçonner une humanité en conflit avec une loi contestée, mais la seule que l'individu connaît. Il prévoit en quelque sorte cette impossibilité à fuir le système, car lui-même il est une création du système, et l'impossibilité de vaincre sa condition. Pour s'échapper et se reconstruire, il faut échapper à la Loi (ou plus exactement à la Loi corrompue), non pas dans le sens de la négation nietzschéenne, mais en récupérant des valeurs, revisitant les mythes de l'Antiquité à la modernité.

## II.5. Le suicide

Les analyses (cliniques ou littéraires) s'accordent pour signaler la difficulté de saisir le sens, de donner une logique à un geste aussi « illogique », déraisonnable que le suicide. S'il y a bien un sens qui se cache derrière un tel geste, il n'est pas à rechercher dans une logique du « devoir »<sup>1143</sup> social dont parle Kant, car cela ne constitue plus d'intérêt pour le suicidaire. Le suicide suit une logique propre guidée par un vécu qui ne peut être que subjectif, particulier.

---

<sup>1142</sup> Jean-Yves Tadié, *op.cit.*, p. 71.

<sup>1143</sup> Georges Minois cite à ce propos l'ouvrage de 1785 d'Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*. Suivant la logique kantienne, le suicide – motivé par l'amour de soi – témoigne d'une contradiction majeure : « détruire sa vie au nom d'un sentiment dont la fonction est justement de favoriser la vie », Georges

Il est intéressant de retenir quelques observations sur l'acte suicidaire tel que les analyses cliniques nous le présentent, révélant aussi l'importance attribuée au moyen employé : dans *Le Perroquet Vert* la narratrice décrit sa tentative de pendaison à l'âge de neuf ans, à l'aide de sa corde à sauter, alors que sa sœur, Marie, accomplira son suicide en se servant d'une arme à feu. L'étude épidémiologique de la mortalité par suicide montre que la pendaison reste le mode le plus répandu et que la violence du geste est révélatrice du drame du suicidaire car « la brutalité du moyen suicidogène (armes, pendaison, précipitation...) témoigne d'une propension à passer outre les interdits par les passages à l'acte ». <sup>1144</sup> La pendaison constitue une modalité de suicide des plus anciennes puisqu'elle remonte à l'époque romaine ; elle était alors considérée comme typique des classes inférieures, étant la méthode la plus cruelle mais aussi la plus incertaine vers une mort lente qui ne survient quasi jamais immédiatement. <sup>1145</sup>

« Il apparaît qu'une récurrence suicidaire utilise souvent des méthodes plus graves que le geste précédent. Le moyen ne caractérise pas le sujet, sauf dans de très rares cas, spectaculaires, qui ont pu faire l'objet de publication, étant donné leur rareté ». <sup>1146</sup>

Les personnages suicidaires du *Perroquet Vert* emploient la corde (tel le cas du jeune facteur dont la pendaison constitue un sujet de bavardage pour les domestiques et dont les détails n'échappent pas aux enfants ; lors de sa tentative de suicide, la narratrice emploie sa corde à sauter, l'image du suicide du facteur à l'esprit), ou bien une arme à feu (la sœur, Marie, utilise le revolver de son ami Gordon, geste tout aussi radical que celui de leur aïeul, le beau Alexandre de Gatchina, le frère de l'autre Marie (la Rose de Saint-Petersbourg), qui s'était donné la mort « avec son fusil de chasse attaché à un arbre » <sup>1147</sup>). La progression est révélatrice : le Je vit la tentative de suicide comme un rêve, une entrée dans un autre univers, alors que pour l'Autre sororal l'élément déclencheur est un cruel rappel à la réalité, c'est-à-dire la déception amoureuse. Face à la perspective de la solitude s'avère impossible à vivre pour l'Autre sororal. L'événement n'arrive pas comme fait du hasard, où acte tragique d'un destin incontrôlable. Il est résultat d'un agent déclencheur : dans le *Perroquet Vert* c'est une

---

Minois, *op. cit.*, p. 317. Hélas, comme nous le fait remarquer G. Minois, il reste improbable que la volonté du suicidaire puisse être entravée par le paradoxe du raisonnement logique.

<sup>1144</sup> F. Caroli, M.-J. Guedj, *op. cit.*, p. 38.

<sup>1145</sup> « L'impiccagione, per il fatto di tenere il soggetto lontano dalla terra, intesa come matrice della vita, sottrae lo stesso a questo abbraccio. L'impiccato cioè commetterebbe una offesa alla Terra sulla quale si viene adagiati appena nati » (Voisin, J.-L., *Rome ou le culte de la mort volontaire*, « L'Histoire », nr. 189, 1995) in Domenico De Maio et Maria Cristina Bolla, *Imitando Didone. La morte volontaria di personaggi della realtà, della letteratura et della mitologia*, Milano, FrancoAngeli, 2001, p. 20.

<sup>1146</sup> F. Caroli, M.-J. Guedj, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1147</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 135.

autre sœur, Olga qui est placée au centre d'événements tragiques majeurs (dont le plus important reste la révélation brutale faite à Marie du fait que sa passion n'était pas partagée par celui qu'elle aimait). La mort n'arrive pas comme un caprice mais comme un jeu, celui qui permet de s'oublier dans le mouvement de va-et-vient d'une corde d'enfant. Le balancement du Je traduit la constante hantise de la mort ressentie dès l'enfance, aussi bien que l'indécision entre le désir de vivre et la promesse alléchante d'une mort effaçant les souffrances.

« Dans l'alcôve de ma chambre, une corde à sauter pendait comme un ex-voto au crochet de la moustiquaire, près de mon crucifix. Je l'avais attachée là, après une terrible dispute avec Olga la méchante. »<sup>1148</sup>

[Dans le jardin, au lieu du suicide :] « La corde était froide à mon cou. J'étais encore en nage d'avoir tant couru. »<sup>1149</sup>

Pour comprendre le sens du suicide, il faut s'appuyer sur la portée symbolique de l'acte car « Le suicide est un geste signifiant. »<sup>1150</sup>

Pour l'enfant de neuf ans du *Perroquet Vert* la tentation du suicide apparaît comme une impulsion, mais l'idée de mort qu'il cache est longuement réfléchie. Il apparaît comme l'aboutissement d'une série d'incidents tragiques (la mort du frère, le manque d'affection de la part des parents, le refus du père de lui accorder le perroquet) révélant à l'enfant le désert affectif dans lequel sa vie allait se dérouler :

« Sacha m'avait délaissée ; il s'était évanoui dans les nuages. Je ne le verrais plus. Mais dans mon abandon, un secours m'était venu du ciel ; j'avais cru que le perroquet vert me tiendrait lieu de tout ; qu'il serait mon confident, mon consolateur, mon ami ; un être vivant à aimer, quelqu'un à qui parler, et qui pourrait répondre ! J'avais cru qu'il serait à moi...

Et quand la douleur de perdre mon oiseau s'était ajoutée à la tristesse d'avoir perdu mon frère, je désirai mourir. »<sup>1151</sup>

L'idée qu'un enfant puisse aller jusqu'au bout d'une logique si tragique (qui est celle du sentiment évidemment et non pas celle de la raison) peut sembler excessive ou choquante mais elle s'inscrit dans une dialectique qui traverse la narration : à des moments cruciaux de leurs vies, les personnages sont hantés par l'idée de mort ou de folie. Le suicide s'articule comme particularité de la condition humaine, d'un être poussant à l'extrême ses réactions

---

<sup>1148</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>1149</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1150</sup> F. Caroli, M.-J. Guedj, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1151</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 142.

pour donner du sens à sa vie, respirant un air de tragédie grecque : le suicide est ainsi inclus dans le questionnement sur la vie et la mort, comme une légitimation de l'interrogation sur l'acte de la mort volontaire. Une phrase du *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus est souvent citée lorsque la critique se penche sur ce sujet :

« Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. [...] Ce jeu mortel qui mène de la lucidité en face de l'existence à l'évasion hors de la lumière, il faut le suivre et le comprendre. »<sup>1152</sup>

« Je ne suis pas un suicidaire. Je suis un humain. Il n'y a que des humains en ce monde. »<sup>1153</sup>

On vient d'établir lors de notre analyse du thème de la culpabilité que l'un des sens majeurs du suicide reste indéniablement lié à la problématique de la liberté. Georges Minois nous montre qu'en dépit des théories scientifiques modernes qui essaient de classer le suicide soit comme un dysfonctionnement dans les mécanismes sociaux (Durkheim, 1897) soit comme une maladie que la psychanalyse résume à une lutte entre l'instinct de mort et celui de vie (la *destrudo* vs la *libido*, Freud, 1920), la question d'Hamlet reste aussi actuelle aujourd'hui qu'hier. Elle traduit le malaise lié à la naissance de la modernité.<sup>1154</sup> Caton, Sénèque, Montherlant, Bettelheim : autant de voix pour proclamer le suicide en tant qu'« acte spécifiquement humain » et « preuve suprême de la liberté, celle de décider soi-même de son être ou de son non-être ». <sup>1155</sup> Une vision telle que celle de Montherlant sur le courage impliqué dans le geste de l'auto-annihilation, assigne au geste suicidaire la tentation du Démiurge.<sup>1156</sup> Choisir l'issue de son destin est aussi l'ambition des personnages du *Perroquet Vert* : dans son attitude défiante à l'égard d'une autorité jugée oppressive, le geste de l'enfant est un acte de rébellion, alors que l'annihilation de soi, dans le cas de Marie, se veut un refus envers une instance supérieure, à l'instance parentale, à un sort tragique qui semble s'acharner contre la famille et la lignée entière : l'action de Marie est le geste total, extrême, le seul qui peut apporter la liberté. L'Autre met en pratique le rêve de délivrance du Je : la narratrice raconte le rêve prémonitoire la veille du jour fatidique où elle préfère se jeter par la fenêtre plutôt que de se laisser attraper par des cavaliers qui la chassaient :

---

<sup>1152</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, cité par Georges Minois, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1153</sup> Marc Chabot, *op. cit.*, p. 14.

<sup>1154</sup> Georges Minois, *op. cit.*, pp. 377-378.

<sup>1155</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1156</sup> Charlotte Frankel Gerrard, *Montherlant and Suicide*, Madrid, José Porrúa Turanzas Ediciones, Studia Humanitatis, 1977, p. 66.



« [...] je fus, pour ainsi dire, avertie en songe que, placée dans des circonstances extrêmes, entre la douleur d'être prise et celle de mourir, je choisirais la mort. Prisonnière du malheur, plutôt que de le subir, je saurais m'évader. »<sup>1157</sup>

### **Le suicide : une typologie**

Sur un axe temporel, Michel Braud classe la tentation du suicide en deux catégories opposées : la « tentation ponctuelle » et la « tentation chronique ». <sup>1158</sup> La première est identifiée comme étant la manifestation d'un moment de crise dans la vie du sujet, un drame isolé et le plus souvent surmonté :

« Elle est alors liée à une situation particulière d'angoisse, provoquée par un élément qui est – ou semble – extérieur à l'individu, du moins qui échappe à son action. »<sup>1159</sup>

La tentation suicidaire chronique se définit comme le résultat d'un malaise existentiel, qui transforme l'individu en un « vivant-mort », selon la formule de Braud, qui rêve à la « séparation totale », à établir une distance insurmontable vis-à-vis des autres. <sup>1160</sup> A une vie perçue comme esclavage (« les contraintes de l'existence »), le suicidaire réplique avec une mort ressentie comme une libération et le départ dans un voyage vers un ailleurs. <sup>1161</sup>

Inspiré par les causes qui actionnent le mécanisme du raisonnement suicidaire, Georges Minois s'arrête sur deux formules qu'il délimite par les notions de suicide « philosophique » et de suicide « romantique ». Le premier puise sa causalité dans une réflexion intellectuelle, il est considéré comme le suicide des Élités, souvent lié à l'idée des Lumières « de la liberté souveraine de l'homme rationnel qui peut quitter la vie si celle-ci lui est à charge. »<sup>1162</sup> Le questionnement moderne sur le vide et l'absurdité de l'existence rentre lui aussi dans cette catégorie. Sans oublier que le thème de l'absurdité de la condition humaine remonte au climat romantique, le suicide romantique, dans un sens plus vaste, aurait pour cause le sentiment. Mais, comme le souligne Georges Minois, on ne se tue pas par « pur raisonnement », ni par « pur mouvement passionnel ». <sup>1163</sup> Qu'il apparaisse chez un Hamlet, un Werther ou un Faust le désir de mettre en balance la vie et la mort exprime à la fois les

---

<sup>1157</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 68.

<sup>1158</sup> Michel Braud, *op. cit.*, p. 167.

<sup>1159</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>1160</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>1161</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>1162</sup> Georges Minois, *op. cit.*, p. 307.

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 308.

interrogations existentielles d'un climat (qu'il soit social et/ou poétique) et le mouvement des passions dévoratrices.<sup>1164</sup>

### **La quête de sens d'un esprit en crise**

Le sujet vit un moment de crise. Il s'interroge et son interrogation prend la forme d'un geste désespéré face à un monde qui n'a plus de sens ou bien où le sens est difficile sinon impossible à trouver. Le suicide dévoile toute son ambiguïté, pouvant être soit une réponse trouvée, donc un sens, soit un non-sens comme tout le reste :

« L'humain s'accroche à du sens. L'humain invente des sens. L'humain crée sans cesse des raisons de vivre. Ce qu'on oublie de dire, ce qu'on oublie de signaler, c'est que toutes ces solutions ne sont jamais là devant nous comme des marchandises dans un magasin. Il ne suffit pas de tendre la main. Il ne suffit pas de demander pour avoir. »<sup>1165</sup>

S'attardant sur le désir de mort chez les diaristes, Michel Braud insiste sur un concept très significatif pour notre propos, celui du « mort-vivant », d'un être oscillant entre volonté d'agir et lassitude, entre jeu et fatigue :

« [...] ce jeu sans fin avec la mort : désirée mais maintenue dans l'irréel, image d'un moi détruit qui sait n'être qu'une image – tout au plus un possible.

Se rêver immobile, mort-vivant ou agonisant sans fin, c'est 'jouer au mort', demeurer vivant sans être menacé par la dépense qu'est la vie, échapper à l'affolement du temps qui passe et à l'oppression du réel. [...]

Désirer la mort est souvent aspirer au repos et à l'effacement de la conscience, rêver d'une douceur retrouvée. L'angoisse n'y a pas sa place ; l'intimiste rêve d'une vie végétative. »<sup>1166</sup>

L'immobilité du rêve ou du sommeil permet la matérialisation d'un moi flottant qui acquiert la capacité de fuir le temps et l'espace. Annihiler le réel oppressif signifie exister/subsister entre la vie et la mort :

« La mort est fusion dans un monde de calme, de douceur, mais surtout d'un monde vivant qui murmure confusément. Il s'agit à peine de mort, d'ailleurs : *mourir* est devenu *se perdre pour toujours*.

A la destruction de soi, le diariste a substitué un départ par lequel son existence prendrait la dimension du monde et participerait à son bruissement rassurant – départ – métamorphose par lequel il retrouverait la paix d'une vie qui n'est plus la vie mais n'est pas la mort. »<sup>1167</sup>

On a reproché à l'héroïne du *Perroquet Vert* une sorte de détachement par rapport aux actions narrées. Mais le Je flottant rend parfaitement ce « mort-vivant » dont parle Braud, un

---

<sup>1164</sup> *Ibid.*, pp. 313-314.

<sup>1165</sup> Marc Chabot, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1166</sup> Michel Braud, *op. cit.*, p. 181.

<sup>1167</sup> *Ibid.*, p. 183.

Moi qui se construit en témoignant de son détachement. Le Je se présente en s'effaçant, sa consistance reste floue, indéfinie, il est réduit à l'essentiel c'est-à-dire à une voix, une voix qui parle de la mort. Cette voix est la création même de la narration, elle n'existe qu'en tant qu'une Idée à laquelle le langage donne une matérialité : elle ne peut être que flottante, moitié dans le texte et moitié dans une parole aussi intimement douloureuse qu'impossible à énoncer. Au niveau du personnage cette consistance ambiguë est traduite par les nombreux états de rêverie (moments de synergie avec la nature, notamment à travers l'eau, le ciel, les nuages, etc.) ou par la maladie (une fièvre typhoïde diagnostiquée chez l'enfant) susceptible de provoquer le délire tenu pour responsable de la tentative de suicide de la jeune fille :

« Le posséder [le perroquet], c'était vivre ; ne pas l'avoir équivaldrait à mourir. L'avenir m'apparaissait tantôt comme une arche triomphale s'ouvrant sur un chemin qui mènerait en Paradis, un chemin de mousse, un paradis de velours, coloré des nuances ravissantes de l'oiseau, - et tantôt comme un trou noir. »<sup>1168</sup>

### **La quête de l'Autre : le suicide comme acte de désespoir et de souffrance**

Une autre définition du suicide est celle d'un geste défiant la réflexion, d'une recherche de « l'autre » et d'une réponse dans un dialogue devenu monologue. Il s'agit ici d'un suicidaire qui passe à l'acte non pas à la suite d'une réflexion, mais parce que la douleur l'empêche de réfléchir ou la douleur l'emporte sur la réflexion. Lorsque la réflexion même s'avère douloureuse, l'idée de renoncer à la vie prend les allures d'un rêve de délivrance et de retrouvailles :

« Il n'y a pas de psychologie du suicidaire. Il n'y a qu'une philosophie de la vie qui marche lentement vers l'autre et qui parfois ne trouve pas l'autre, ne le rencontre plus, ne l'entend plus. Une philosophie que le suicidaire n'entend même pas comme une philosophie, parce que alors il en ferait un objet extérieur à lui-même. Il s'en dégagerait, il s'en servirait pour éloigner sa solitude. »<sup>1169</sup>

La douleur crée la distance. Isolé, perdu et culpabilisant, le moi tombe proie à un rêve d'union avec l'autre à travers la mort. Michel Braud identifie dans la volonté de mourir les figures de l'altérité comme figures du temps et de la douleur :

« [...] dans la mort volontaire, l'intimiste marqué par la distance aux autres et à soi se retrouve lui-même, en devenant soi *et* l'autre. Ce parcours n'est pas sans rencontrer les figures du temps et de la douleur : temps projeté devant soi ou éprouvé dans son écoulement, et souffrance incompréhensible. Mais ces figures elles-mêmes sont des figures de l'altérité : le temps à venir comme le temps passé n'appartiennent pas – ou plus – au sujet ; l'intimiste est angoissé face à son

---

<sup>1168</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 52-53.

<sup>1169</sup> Marc Chabot, *op. cit.*, p. 31.

avenir comme face à l'autre, et son passé n'est plus lui. La douleur physique ou psychique, de même, échappe à sa volonté, s'impose à lui comme une puissance extérieure obéissant à un dessein incompréhensible. Confronté à cette altérité aux multiples visages, tourmenté par la culpabilité, traversé par le clivage qui oppose en lui être et vouloir être, l'intimiste pose devant lui le suicide comme possibilité, jusqu'à parfois y chercher l'aveuglement de sa conscience. Il rêve d'y trouver – ou sait y trouver –, avec la mort, une métamorphose de cette altérité en une inconcevable présence à soi. »<sup>1170</sup>

Dans *Le Perroquet Vert*, la tentation du suicide survient comme réaction à la perte de l'Autre.

Évoluant dans un univers de la solitude et du manque, le sujet vit la privation de l'objet (qui se confond avec le Sens même de sa vie puisqu'il est le Seul objet possédé) comme étant l'évènement de trop, insoutenable. L'équilibre fragile une fois détruit, l'objet disparu rend au sujet l'image de son propre effacement : dépossédé de l'objet, le sujet perd son propre corps, telle l'osmose avec l'Autre est totale. L'Autre devenu le centre de son univers, le Je doit s'abandonner. Le suicide constitue le moment tragique où le personnage (ô combien moderne) prend conscience de l'impossible cohabitation du sujet et de l'objet, d'un Moi qui réalise sa solitude totale dans un univers où l'Autre se dérobe ou est dérobé, un Je qui remplit les pages de sa narration dépourvue de « Tu », un Je réduit à chercher dans sa mémoire les traces de l'Absent dans un temps perdu.

La psychanalyse insiste sur le lien entre le corps propre et la perte de l'objet :

« L'Ego prend place contre l'objet dans la théorie du narcissisme : le concept d'économie libidinale. L'investissement libidinal du corps propre conduit à la douleur hypocondriaque, tandis que la perte de l'objet conduit à une tension dépressive qui peut même aboutir au suicide. »<sup>1171</sup>

Corps et âme sont inséparables pour un sujet qui s'identifie corporellement dans son objet. L'Autre étant un double, sa perte entraîne la propre perte du sujet, d'où l'impossibilité d'une existence réelle. Si Michel Braud décrit la mort de soi comme étant « l'élément paradoxal d'une expression de la douleur »<sup>1172</sup>, pour le Je du *Perroquet* c'est la vie qui est paradoxale : le Je existe en fonction de l'image de l'Autre, mais l'Autre étant son double il lui renvoie sa propre image ; donc le Je fait de l'Autre un acteur de son imaginaire pour pouvoir ainsi se représenter une image de soi ; l'Autre s'affirme donc comme intermédiaire et image -

---

<sup>1170</sup> Michel Braud, *op. cit.*, p. 188.

<sup>1171</sup> Jacques Lacan, « Quelques réflexions sur l'Ego ». Communication faite à la Société Anglaise de Psychanalyse, le 2 mai 1951, publié en anglais dans le *Journal International de Psychanalyse* en 1953 (vol. 34, pp. 11-17), traduit de Nancy Elisabeth Beaufils, in *Le corps. Textes de Jacques Lacan*, Établi par Louis de la Robertie, Cahier de l'Association lacanienne internationale, Lille-Paris, 2005, p. 10.

<sup>1172</sup> Michel Braud, *op. cit.*, p. 127.

miroir pour le Je. Ce que le Je découvre dans ce miroir n'est rien d'autre qu'un manque qu'il nomme Désir ou Passion :

« Le rêve d'arrachement de la douleur hors de soi est rêve masochiste d'autodestruction : le lieu de la souffrance est celui de la vie. L'autosacrifice qui permet une sortie hors de la douleur projette aussi le moi dans une vie inconnue qui n'est plus le présent insupportable de la séparation, et n'est pas la mort : seulement l'inconnu. »<sup>1173</sup>

Le « fol amour »<sup>1174</sup> de l'enfant pour le perroquet, l'« amour qui passe toute raison »<sup>1175</sup> ayant hanté les frères-amoureux de Gatchina, ou la passion amoureuse déçue de Marie ne sont que les avatars de ce « désir » invoqué trois fois par Marie dans sa lettre de suicide, un désir d'amour donc de vie, basculant tragiquement en désir de mort :

« [...] j'ai *désiré* la mort...

« Dis à maman que je *désirais* mourir...

« J'ai fait ce que je devais et *désirais* faire... »

Pourquoi avait-elle répété ce mot ? Est-ce parce qu'elle savait que je conformerais toujours mes désirs aux siens ? »<sup>1176</sup>

Qui peut mieux comprendre la déception de Marie, sinon la sœur ayant partagé les mêmes espoirs et surtout le même vide ? Chercher le sens du suicide dans l'enfance équivaut à fouiller les causes de la tentation du suicide dans une angoisse et/ou un manque primaires : l'individu peut être amené à envisager la naissance de l'acte par lequel l'individu a été condamné à la vie.<sup>1177</sup> Et Marthe Bibesco connaît bien ce sentiment, comme elle l'explique elle-même à l'abbé Mugnier, décrivant la tentation du suicide en termes d'énigme ou d'amour-passion ayant hanté sa famille :

« L'abbé savait qu'elle était la nature des dangers que je courais : ceux qui naissent sous une forme ou sous une autre du désir de n'être plus. La mort nous apparaissait à la manière de l'amour-passion, du coup de foudre. Ma jeune sœur, ma mère, peu de temps après elle, avaient succombé toutes deux à cette impérieuse tentation. 'L'idée de n'être plus me saisissait le cœur à la façon d'une joie subite' avait écrit le jeune Chateaubriand, après qu'armé de son fusil de chasse, dans les bois de Combourg, il avait été 'hallali courant', prêt à se mettre à mort lui-même avant d'avoir vécu. C'était *se servir*, en termes de vénerie. »<sup>1178</sup>

Trouver un raisonnement pour justifier la passion mortifère portée comme un sceau familial semble devenir une des quêtes du récit portant l'empreinte autobiographique. Lorsque

---

<sup>1173</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>1174</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 41.

<sup>1175</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>1176</sup> *Ibid.*, pp. 238-239.

<sup>1177</sup> Michel Braud, *op. cit.*, p. 147.

<sup>1178</sup> *La vie d'une amitié*, vol. II, *op. cit.*, p. 49.

le Je du *Perroquet Vert* met en cause le sens de son existence, la portée de ses actions retourne toujours auprès du foyer parental, lieu de naissance et de perte, mais surtout lieu de naissance dans la perte :

« Toute carence parentale provoque un déficit affectif qui peut être à l'origine d'une tentation ou d'une conduite suicidaires. La carence paternelle y ajoute une désorientation existentielle et un sentiment d'insécurité. »<sup>1179</sup>

Voici comment cette idée est rendue par la voix narratrice du *Perroquet Vert* reprenant elle aussi un avis médical :

« – Votre fol amour pour le perroquet vert était la conséquence naturelle de l'ennui et du dénuement sentimental où vos parents vous ont laissé vivre, me disait notre vieux médecin, lorsqu'après bien des années, nous nous entretenions de l'inoubliable événement. »<sup>1180</sup>

Le manque affectif primaire, auquel s'ajoute le culte mortifère du frère décédé, aboutit à un sentiment religieux particulier : l'enfant, en tant que sujet survivant, va peupler son univers vide par des visions, des rêves ascétiques où la mort lui apparaît comme une possible union avec l'Autre disparu. La perte réelle de l'oiseau permet d'accomplir l'autre perte, « imaginée » (du frère), – le « malheur inventé »<sup>1181</sup> – et situe l'acte dans une logique qui n'existait auparavant qu'en tant que discours (« Oui, cela m'arriva [la rencontre avec l'oiseau] ! Et rien ne nous arrivait jamais, à nous, les enfants en deuil [...] »<sup>1182</sup>). Le culte de l'amour (objet) disparu cède la place à la vénération de l'amour (objet) vivant :

« Le tableau qui m'a causé dans ma vie le plus de plaisir est cette *Annonciation* de Lippo Memmi et Simone di Martino, qui se trouve dans le Musée des Offices, à Florence. En le voyant, je reçus un choc pareil à celui qui je ressentis quand mes yeux aperçurent l'oiseau pour la première fois. Je ne pouvais les en croire ; d'instinct je les fermais, pour parer à la joie trop forte. L'ange fulgurant et tourbillonnant qui vient de se poser aux pieds de la Vierge épouvantée, cet ange, avec ses ailes pointues comme des couteaux, avec son air méchant et ses yeux bridés sous la crête de son diadème, ressemblait comme un frère à mon bel oiseau. »<sup>1183</sup>

Placé sous la haute protection céleste, l'objet lie le sujet à Dieu. La séparation tragique de l'Autre entraîne conséquemment un questionnement sur la raison divine et sa loi qui laisse l'être en proie à la solitude. La « voix de mort » qui hante l'individu naît aussi d'une perte qui pèse sur la conscience de l'humanité toute entière, « la perte de la transcendance » : le

---

<sup>1179</sup> Michel Braud, *op. cit.*, p. 149.

<sup>1180</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 41.

<sup>1181</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>1182</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>1183</sup> *Ibid.*, p. 45.

« vide » remplace la « présence »/« l'existence », les termes employés par Michel Braud étant révélateurs :

« Dieu était présence dans le monde et en soi. En disparaissant, il a fait basculer le monde dans l'altérité, et a permis l'apparition d'une faille en soi. »<sup>1184</sup>

L'absence de cette présence qui donnait du sens, donc une direction et un avenir, jette l'être dans l'incertitude la plus angoissante. L'esprit d'union et de partage d'un destin commun cède la place à des individualités qui ont du mal à assigner de nouvelles valeurs à leur existence. L'individu qui fait l'expérience du vide (« un vide entre les hommes et en chacun d'eux »<sup>1185</sup>) erre sur des chemins dangereux où il risque de s'égarer. Mais, la perte d'un sens pousse à la recherche d'un autre. C'est dans cette optique que Michel Braud comprend le terme de « quête » qui ouvre vers « le développement d'une réponse au déséquilibre existentiel » et vers « un processus de dépassement du désespoir ». <sup>1186</sup> La tentation du suicide pourrait déclencher ainsi deux quêtes : l'une vise à rétablir une certitude (par exemple la foi), à « s'accrocher à un sens donné », donc « un sens situé hors de l'existence », alors que l'autre cherche le sens dans la vie, définit l'homme comme valeur en soi et « veut trouver une morale d'existence dans l'existence elle-même. »<sup>1187</sup> La particularité de ce moi suicidaire serait donc à rechercher dans « une certitude existentielle perdue, à la disparition de laquelle on ne peut se résoudre » et dans une tension intérieure qui naît entre l'illusion et la lucidité, entre la « nécessité d'une transcendance et son impossibilité »<sup>1188</sup> :

« Quitte ou double ! Tout ou rien [...] »

Des angoisses m'étreignaient la nuit ; je me levais, je me précipitais aux pieds du Christ ; je me fatiguais en prières. Pourtant, quelque chose se révoltait en moi contre cet esclavage et contre cette peine du désir qui m'étaient infligés sans qu'il y eût de ma faute. C'est Dieu qui avait commencé ; il m'avait envoyé le perroquet vert »<sup>1189</sup>.

Si la foi n'empêche pas la tentative de suicide (et le suicide accompli dans le cas de Marie), l'existence de la transcendance n'est jamais pour autant mise en doute par les héroïnes du *Perroquet Vert*. La mort est conçue comme une évasion de la tyrannie du réel vers le seul bonheur possible, le bonheur céleste. En dépit du reproche (« C'est Dieu qui avait commencé »), le ton est celui du caprice enfantin, loin des accusations existentielles. Il traduit

---

<sup>1184</sup> Michel Braud, *op. cit.*, p. 188.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>1187</sup> *Ibid.*, pp. 189-190.

<sup>1188</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>1189</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 52-53.

l'innocence du désir qui naît au plus jeune âge et l'indéniable lien entre l'amour et la mort, entre la pulsion (qui est) humaine et l'aspiration (qui est) divine. L'écriture naît de cette pulsion verbalisée, des angoisses cachées dans la mémoire du corps, dans la mémoire du sang. Marthe Bibesco témoigne de son besoin d'aller revisiter l'histoire de son patrimoine génétique pour comprendre sa destinée et surtout pour donner un sens à la voix qui demandait à s'exprimer, la voix d'une conscience marquée par l'œuvre shakespearienne :

« Avant de témoigner, il fallait connaître ma genèse, mettre de l'ordre dans cette hérédité de désespérés qui pesait sur moi d'un poids presque insoutenable. Le suicide et la démence, parfois les deux, sont l'aboutissement le plus fréquent des vieilles races qui ont eu le malheur insigne de gouverner les hommes, quel que soit le temps et le pays. »<sup>1190</sup>

L'écriture comme voyage dans le temps permet la découverte et la renaissance du moi :

« L'écriture permet une mort et une renaissance ; elle est proche du sacrifice rituel qui tue l'homme ancien pour laisser place au nouvel homme. Ici, le premier est marqué par la souffrance et le désespoir, que le second ne connaît plus. L'écriture réalise symboliquement la mort de la douleur intime. »<sup>1191</sup>

Les études s'attardent sur l'importance de l'écriture pour tout sujet troublé par l'idée du suicide. Écrire prend ici le sens d'« extérioriser », de « sublimer » et le texte devient le milieu d'une thérapie mise en œuvre à travers un rituel symbolique. Écrire est synonyme de « vivre ».

« L'écrivain veut vivre. On écrit parce qu'il y a en nous de l'inaccompli. On n'écrit pas pour dire et redire le même. Il y a toujours comme une certitude que rien n'est encore dit. Sinon l'œuvre s'arrête. L'œuvre est terminée. »<sup>1192</sup>

Ainsi pour Cioran, écrire le suicide se veut une manière de se mettre hors de soi, à l'extérieur :

« L'écriture sur le suicide lui permettait constamment d'en repousser l'exécution. Tous les suicidaires écrivains s'en servent pour éloigner le geste final. »<sup>1193</sup>

Pour Marthe Bibesco, le travail d'écrivain lui fait oublier un « appétit de mourir »<sup>1194</sup> qui l'a guetté toute sa vie. Si l'ombre des héros de Montesquieu et Byron avait inspiré l'amour tragique du frère et de la sœur à Gatchina l'auteur, quant à elle, place dans l'adresse qui précède le récit, une référence à Dostoïevski. L'œuvre de l'écrivain russe regorge

---

<sup>1190</sup> Princesse Bibesco, *La vie d'une amitié II*, p. 47.

<sup>1191</sup> Michel Braud, *op. cit.*, p. 236.

<sup>1192</sup> Marc Chabot, *op. cit.*, p. 40.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1194</sup> Princesse Bibesco, *La vie d'une amitié II*, p. 53.



d'histoires où les héros finissent par provoquer leur propre destruction. Le suicide en est l'un des thèmes majeurs : les quatorze suicides dans ces cinq principaux romans<sup>1195</sup> laissent penser à une obsession chez Dostoïevski pour ce sujet, vu les nombreux personnages qui en contemplent l'idée. N. N. Shneidman note que si le suicide constitue une matière privilégiée pour l'écrivain, car il fait surgir une nature humaine terriblement complexe dévastée par sa polarité (« the natural instinct of self-preservation » vs. « the irrational impulse of self-destruction. »<sup>1196</sup>), il doit être pris comme un outil textuel (« device ») pour créer la « dramatic essence »<sup>1197</sup>. Conscient des potentialités artistiques (« artistic potentialities »<sup>1198</sup>) de cette thématique de l'autodestruction, Dostoïevski a su l'employer pour susciter la curiosité du lecteur et pour réaliser un équilibre avec le questionnement philosophique qu'elle implique. Le suicide du héros dostoïevskien (notamment celui de Kirillov dans *Les Possédés*) doit être resitué dans le contexte nihiliste (selon la vision nietzschéenne qui place le Sens non pas dans une force extérieure/Dieu mais dans le pouvoir de l'interprétation humaine, le Sens n'étant plus qu'une fiction<sup>1199</sup>) réinterprété par les modernes comme paradigme de la mort dans un monde dépourvu de Dieu.<sup>1200</sup> Reste que dans la vision de Dostoïevski, comme dans celle de Marthe Bibesco, le Sens est toujours questionné mais jamais nié, il est matière pour un questionnement sur la nature humaine dans un univers pour lequel la transcendance est une

<sup>1195</sup> N. N. Shneidman, *Dostoevsky and Suicide*, Oakville, New York, London, Mosaic Press, 1984, 124 p.

<sup>1196</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1197</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1198</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1199</sup> Irina Paperno, *Suicide as a cultural institution in Dostoevsky's Russia*, op. cit., p. 154.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p. 161. Irina Paperno identifie la causalité du suicide chez les héros de Dostoïevski dans le dilemme existentialiste formulé un siècle auparavant par Kant (dans sa *Critique de la Raison Pure*, 1781) par le conflit entre le principe dogmatique, qui affirme la transcendance (et toutes les pensées subjacentes), et le principe empirique qui la nie. Comme Kant, Dostoïevski aurait penché vers le dogmatisme et vers la nécessité de croire en l'immortalité de l'âme, à une époque où le courant positiviste entraînait vers cette doctrine de la mort qu'était, selon lui, le matérialisme. La problématique du suicide chez Dostoïevski est principalement liée aux vérités transcendantales que ses héros interrogent, tout en se situant dans l'un ou l'autre des camps, celui des croyants ou celui des athées. Paperno montre comment, sous l'influence de l'idéalisme romantique, Dostoïevski emploie des méthodes expérimentales empruntées à la science positiviste pour démontrer l'opposé de ce qu'Émile Zola argumente dans *Le roman expérimental* (1879) c'est-à-dire la mort de l'homme métaphysique. Le personnage dostoïevskien est calqué sur le modèle de « l'homme nouveau », pour vérifier l'hypothèse selon laquelle « Dieu n'existe pas tout comme l'immortalité de l'âme ». Le modèle expérimental de Dostoïevski ambitionne de démontrer que la pensée nihiliste plonge l'être humain dans une situation existentielle de crise car la conscience de sa finitude risque de le faire basculer, à tout moment, vers la tentation du suicide ou du meurtre, vers la perte de toute moralité. Son héros est l'homme face à la mort qui ne peut accepter la finalité (le temps comme finitude), et c'est lorsque la mort devient une certitude que le suicide intervient, le suicide qui est aussi une obsession personnelle que Dostoïevski transmet à ses personnages (allusion faite à l'épisode de 1849 où l'écrivain, arrêté lors de sa participation à un meeting du cercle Petrashevsky, fut condamné à mort, et amené même à l'endroit de l'exécution dans la place publique de Petersburg, avant qu'une décision du tzar ne vienne révoquer la peine capitale). *Ibid.*, pp. 124-130.

réalité. L'œuvre de fiction se veut un discours sur cette réalité et celles qui en dépendent, elle n'est pas réduite à un discours sur le discours. Elle est quête de Sens.

### L'idée et l'acte

Il nous apparaît important de faire une distinction entre l'idée de suicide et le geste suicidaire en tant qu'acte accompli. La théorie barthésienne nous donne la piste à suivre. Dans l'ouvrage de Roland Barthes, « l'idée de suicide » apparaît en tant que figure (le suicide lui-même y est absent) mais elle ne doit pas être confondue avec le suicide :

« Seule l'Idée de suicide' est une figure du discours amoureux. Le suicide, comme *acting-out*, n'est pas une figure de discours (ce peut être seulement une figure du récit). [...] *Acting-out* = sortir du discours articulé.

Donc, distinguer rigoureusement l'Idée de suicide' et le suicide. Ne pas embrouiller les discours à leur sujet. [...]

L'énigme, [...] c'est le passage de l'idée à l'acte (*acting-out*). Ce n'est pas dans le surgissement de l'idée, c'est dans le passage à l'acte qu'il y a la *coupure de l'hétérogène* : coupure non entre le langage et autre chose, mais dans le langage même. Propre de l'humain : le langage et le suicide (les suicides d'animaux sont récusés par l'observation scientifique). »<sup>1201</sup>

« [...] l'Idée de suicide' est inscrite dans l'Amour-Passion : c'est l'idéogramme même de ce discours. »<sup>1202</sup>

« Le suicide en tant qu'acte complet (réussi), c'est hétérogène même. D'où l'impossibilité et la bassesse à vouloir classer les suicides, à vouloir les typer par leurs causes. Les idées de suicide sont décomposables, analysables, mais non l'acte suicidaire, qui est inassimilable, irréductible, défiant la réduction. »<sup>1203</sup>

Dans *Le Perroquet Vert* les deux formes mentionnées par Barthes se retrouvent dans les actions des deux sœurs : l'une, la voix du texte, s'interroge souvent sur « l'idée de suicide », alors que Marie, la voix d'un *alter ego* inconsolable, ne témoigne pas d'un questionnement sinon d'une décision aussitôt prise aussitôt accomplie. Le suicide comme acte manqué dans le cas du Je devient l'acte accompli par l'Autre, le double, la sœur :

« Marie était allée mourir au fond du parc, dans ce lieu même où j'avais essayé de me pendre dix-neuf ans plus tôt.

---

<sup>1201</sup> Barthes, *Le discours amoureux*, Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de *Fragments d'un discours amoureux* (pages inédites). *Les cours et les séminaires de Roland Barthes* sous la direction d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 179.

<sup>1202</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>1203</sup> *Ibid.*, p. 180.

Maintenant j'en voulais à Marie de l'avoir tant aimée. Je m'en voulais à moi-même de n'être pas morte. Une confusion s'établissait dans mon esprit : Marie avait achevé le geste que j'avais ébauché à neuf ans. Le démon qui nous poursuivait n'ayant pu se saisir de l'une, s'était saisi de l'autre, et le dédoublement avait pris fin. »<sup>1204</sup>

Le suicide en tant que geste accompli est intégré dans cette logique du « double », de cette dualité récurrente qui semble être le principe fondateur de la conscience du personnage (conscience de soi et des autres). A une vie en miroir correspond une écriture en miroir. L'histoire de son aïeule, « la Rose de Saint-Petersbourg » avec son frère, le bel Alexandre, se veut une reprise du fragment romanesque de Montesquieu sur l'amour entre Aphéridon et Astarté. Les gestes du passé ont la fâcheuse tendance à se répéter et l'union interdite (par l'église orthodoxe russe) des parents qui s'étaient mariés tout en étant cousins germains ne manquera pas de révéler ses conséquences tragiques :

« Insensibles au ton de persiflage avec lequel Montesquieu parla de ces noces fraternelles, les deux enfants romantiques, s'étaient aimés en guèbres. A présent, je connaissais leur histoire, la nôtre, la mienne. Tout n'était qu'un jeu de miroir ; je voyais l'avenir et le passé se réfléchir simultanément ; le passé commandant l'avenir, et l'avenir reproduisant le passé, il n'y avait plus qu'à regarder derrière soi pour voir aussi en avant de soi. »<sup>1205</sup>

Amour, passion, mort : une histoire de famille et un récit de la solitude, *Le Perroquet Vert* nous raconte non pas la naissance d'une conscience mais son retrait parmi les ombres. L'écriture naît aux frontières de la souffrance, sans prétentions thérapeutiques, comme témoignage contre tout ce qui serait un éloge à la mort.

## II.6. L'amour et l'Autre

L'amour occupe une grande place dans l'œuvre de Marthe Bibesco, aussi bien par sa présence mais aussi par son manque. Les rapports entre ses héros se construisent sur la base d'un sentiment qui sort toujours des cadres institutionnalisés ; la seule institution qui y est figurée pour s'accommoder avec la passion de l'esprit reste l'église. Ainsi l'amour s'affirme toujours en dehors des institutions (il est absent du mariage de l'héroïne du *Perroquet Vert*) ou encore comme une contestation de l'ordre social, comme un désordre de l'âme lorsqu'elle revêt la forme de la passion amoureuse incestueuse. Chez Marthe Bibesco, le discours sur l'amour est revisité dans le sens où, à la folie des passions meurtrières, s'oppose la noblesse de l'amour-amitié. Une galerie d'âmes brûlant de passion (l'amour obsédant d'une mère pour

---

<sup>1204</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 241.

<sup>1205</sup> *Ibid.*, pp. 271-272.

son fils décédé qui exclut toute autre attache ; l'amour substitut d'un enfant pour le perroquet, vain essai de suturer l'absence maternelle ; la passion déçue du personnage de la belle Marie pour le chétif officier anglais, Renell Page ; les ambiguës relations fraternelles) illustrent l'échec de l'amour, l'incompatibilité du désir et du bonheur. Le seul amour qui s'accommode avec le bonheur est celui qui exclut la possession, se faisant synonyme de partage. Le seul amour qui ne déçoit pas est celui de l'amitié, attachement qui fait l'objet d'*Isvor* sous la forme d'un lien spirituel et fécond entre la princesse-écrivain et le peuple paysan.

La mise en relation de deux termes, notamment « amour » et « perroquet vert », à laquelle nous allons procéder dans notre analyse concernant la thématique amoureuse du *Le Perroquet Vert*, peut interpeller plus d'un lecteur quant à une possible influence du conte *Un Cœur Simple*<sup>1206</sup> de Flaubert sur le récit de Marthe Bibesco. Aucune référence dans les biographies dédiées à la princesse sur un attachement particulier à l'œuvre flaubertienne, aucun renvoi textuel de Marthe qui a pour habitude de citer ses sources dont elle s'en montre à chaque fois très fière ! D'ailleurs idéal flaubertien de l'impersonnalité de l'œuvre d'art n'a sûrement pas été partagé par Marthe Bibesco qui laisse transparaître en peu de soi dans chacune de ses histoires. Sa méthode à travailler le souvenir ne semble pas être celle de Flaubert qui cherche à transgresser l'autobiographique pour aboutir sur « une mémoire pure »<sup>1207</sup>. L'effort de Flaubert « qui consiste à se délivrer de soi-même, de s'oublier »<sup>1208</sup> dans la création nous paraît bien éloigné de l'écriture de Marthe Bibesco qui se veut avant tout une œuvre contre l'oubli de soi, œuvre de/sur sa vie. Elle est une remémoration où les zones d'ombres de la mémoire sont comblées par des rêveries chateaubrianesques<sup>1209</sup>, et dont

---

<sup>1206</sup> Publié en avril 1877 dans la presse, *Un Cœur Simple* fait partie d'un travail publié dans sa version finale sous le titre de *Trois Contes* avec *La Légende de St Julien l'Hospitalier* et *Hérodias*. *Un Cœur Simple* raconte l'histoire de Félicité qui restée seule après le décès de ses parents et une mésaventure amoureuse, décide de s'engager comme servante chez une bourgeoise de Pont-l'Évêque, restée veuve et mère de deux enfants, Virginie et Paul. Âme généreuse et dévouée, Félicité s'attache aux enfants, tout comme elle reçoit dans son cœur son neveu Victor. Mais lorsque tous ces êtres chers quittent douloureusement son univers (l'éloignement de Paul qui quitte la demeure paternelle et les morts prématurés de Virginie et de Victor) Félicité va concentrer son amour sur un perroquet offert à Mme Aubain. La passion pour l'oiseau, Loulou, devient culte après la mort de celui-ci qu'elle choisit de l'empailler, perroquet qui sera son dernier compagnon dans la vie et aussi au-delà car Félicité s'éteint en ayant la révélation du Saint-Esprit sous la forme du perroquet. Gustave Flaubert, « Un Cœur Simple », in *Œuvres Complètes*, tome 2, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1964, pp. 166-177.

<sup>1207</sup> Geneviève Bollème, *La leçon de Flaubert. Essai*, Paris, Julliard, Dossiers des « Lettres Nouvelles », 1964, p. 43.

<sup>1208</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1209</sup> Pour une suggestive analyse comparatiste entre la méthode de Flaubert à envisager la « mémoire » et celle de Chateaubriand, voir le travail cité de Geneviève Bollème qui illustre comment « Chateaubriand invente l'objet, ce qu'il voit, pour l'improviser, comme il quitte sa vie pour la rêver » alors que « Flaubert recrée l'objet parce qu'il le regrette ; et parce qu'il le regrette, le connaît, allant chercher dans ce regret même l'essence de ce qu'il est, l'impression qui en demeure et qu'il retrouve à nouveau ». *Ibid.*, p. 41.

la technique est celle de la recherche d'une émotion et d'un temps vivant<sup>1210</sup> qui nous rappelle l'art de celui qu'elle a connu et apprécié tant, Marcel Proust. Reste aussi à signaler que si le récit *Le Perroquet Vert* ne fait aucun doute quant à sa composante autobiographique, le débat concernant les sources autobiographiques du conte de Flaubert reste ouvert. Raymonde Debray Genette ou Maurice Bardèche s'éloignent de la thèse de René Dumesnil qui « a beaucoup insisté sur les éléments autobiographiques et normands de ce texte, qui ne sont pas niables, bien sûr, mais les brouillons permettent de voir comment le bonheur de tel souvenir affectif rencontre les obstacles de l'écriture, de la composition, et cède devant eux [...]. La vie scripturale supplante la vie vécue. Les souvenirs de Flaubert ne sont que des états qu'il retire ensuite ou bien amenuise »<sup>1211</sup>. Maurice Bardèche lui, observe comment les souvenirs « contrairement à ce qu'on a toujours affirmé, ne sont pas à l'origine d'*Un cœur simple*, ils sont venus après », ils ont remodelé complètement la version initiale.<sup>1212</sup> Quant à nos deux « perroquets » (de Flaubert et de Bibesco), il reste au lecteur le choix de diriger son interprétation et de leur trouver des ressemblances et des différences qui resteront pourtant les trésors illusoire de notre bibliothèque imaginaire. Concernant notre travail, nous avons choisi de concentrer notre attention sur trois aspects de l'amour passion qu'incarne le personnage symbolique du perroquet pour l'héroïne de Flaubert, notamment l'amour comme dévotion, l'amour comme perte et l'amour comme absence, que nous avons mis en avance tout au long de ce chapitre.

### **Le désenchantement de l'amour**

Dans *L'Amour et l'amitié*, Allan Bloom constate que l'époque moderne se caractérise par une « désérotisation du monde, qui accompagne son désenchantement »<sup>1213</sup>. La chute d'Éros advient, selon Bloom, sous l'influence des théories freudiennes qui finissent par

---

<sup>1210</sup> *Ibid.*, p. 46. Voir le parallèle entre le souvenir flaubertien et la mémoire proustienne établie par G. Bollème, surtout pages 42-47. « Si le jeune Flaubert est parfois proustien avant la lettre [...] il s'en saisit [de la mémoire] [...] comme d'un instrument, comme d'un outil susceptible d'être utilisé, à des fins esthétiques, certes, mais utilisé. Il pense insuffisant de se livrer à la mémoire, de se laisser conduire par elle. [...] et surtout, il pense qu'elle est encore « exposition de soi-même », c'est bien ce qu'il reproche à toute la littérature. Il ne reçoit pas cette dimension qui éblouira Proust et qui guide toute son œuvre : cette [...] recherche qui n'est plus recherche de soi, parce qu'elle est manière d'apprendre à lire en soi-même, à chacun, c'est-à-dire à tous. » *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>1211</sup> Raymonde Debray Genette, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 78. Remarquable travail sur la genèse du récit flaubertien, Debray Genette nous propose une étude génétique à partir de l'édition intégrale des manuscrits et de tout l'avant texte d'*Un cœur simple* (brouillons, scénarios, documents qui se trouvent à la Bibliothèque nationale de France), édition établie par Giovanni Bonaccorso, et al., *Corpus flaubertianum, Un cœur simple*, in *op. cit.*, p. 151.

<sup>1212</sup> Maurice Bardèche, *Flaubert*, Paris, La Table Ronde, 1988, p. 312.

<sup>1213</sup> Allan Bloom, *L'Amour et l'amitié*, *op. cit.*, p. 11.

réduire *éros* au sexe<sup>1214</sup>, alors que pour les Anciens *éros* représentait principalement une « aspiration naturelle vers la beauté »<sup>1215</sup>.

Dans *Isvor* le sentiment de l'amour naît dans un univers où tout révèle à l'âme poétique la pureté virginale d'une beauté naturelle qui n'a pas encore souffert la contamination du monde moderne. L'amour est ici communion avec la nature, et les canons de la beauté traduisent l'harmonie avec le monde naturel. Proportion et équilibre sont les principes fondateurs de l'esthétique amoureuse :

« La finesse de la taille fait partie de leur esthétique amoureuse. Le beau garçon doit être mince, avant tout. Il doit l'être au point de 'passer à travers une bague'.

Je compare leurs chansons d'amour à celles des différents pays que je connais. [...]

Amitié, beauté, douceur, richesse, voilà les qualités dont l'amant pare le plus volontiers celle qu'il aime chez ces différents peuples. Pour nous, il n'en est pas de même. L'appellation que l'amant donne de préférence à la bien-aimée ne se laisse pas deviner aisément. Elle dénote un état d'âme singulier qui n'est partagé par aucun peuple, que je sache. L'homme de ce pays appelle le plus souvent dans ses chansons la femme qu'il aime : 'Mandra mea', ce qui veut dire : Ma fière ! »<sup>1216</sup>

Comme la beauté physique, l'amour n'est pas ce sentiment qui pèse mais celui qui rend fier. A l'opposé de ce portait de l'amant, se situe la figure de Sir Renell Page du *Perroquet Vert*, une véritable caricature autant de l'image de amoureux que du soldat, le convalescent qui n'a nulle raison d'être fier, celui qui « n'avait pour lui que sa jeunesse »<sup>1217</sup>, un pauvre corps malade indigne de l'amour de la belle Marie. La « discordance »<sup>1218</sup> extérieure correspond avec à une disharmonie intérieure, les deux âmes ne partagent pas la même lumière (Renell Page s'était épris d'une autre, d'une danseuse espagnole que sa mère, Lady Page, décrivait comme étant « Une créature immorale et plus âgée que lui, rencontrée avant la guerre »<sup>1219</sup>). Dans l'œuvre de la Princesse Bibesco, amour et beauté sont intimement liés, et l'échec naît de la disharmonie. Par cela, l'écrivain reste fidèle à ses modèles antiques qu'elle aime revisiter :

« La désérotisation du monde a été inaugurée par notre science matérialiste ; et elle vient de trouver son accomplissement pratique dans ce dernier grand mouvement de l'égalitarisme radical. Les

---

<sup>1214</sup> *Ibid.*, pp. 17-21.

<sup>1215</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1216</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 141.

<sup>1217</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 179.

<sup>1218</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>1219</sup> *Ibid.*, p. 236.

parties les plus secrètes et les plus intéressantes de nos corps et de nos âmes sont exposées à une lumière de table d'opération. »<sup>1220</sup>

Il est naturel de se demander pourquoi les rêveries romantiques sur la beauté du sentiment amoureux cèdent la place à une vision beaucoup plus sombre : « L'amour est en somme un mal, au même titre qu'il est un mot ou une lettre. »<sup>1221</sup>

Bloom retrace ainsi le parcours de l'optimisme romantique vers l'ambiance de désillusion qui s'instaura à la fin du XIXe siècle :

« L'humeur dominante était la déception qui succédait aux grandes espérances de sauver l'art, l'amour et la noblesse de la médiocrité de la société bourgeoise et de la dégradation matérialiste et scientiste. Le paradis avait disparu, mais l'enfer subsistait. [...] La recherche du beau s'achevait par le triomphe du laid. »<sup>1222</sup>

La thématique change elle aussi : on ne peut même plus parler d'amour sinon d'« intimité sexuelle »<sup>1223</sup>. Bloom explique cette évolution par l'échec de la doctrine rousseauiste de la « sublimation », (qui promouvait la croyance dans la force salvatrice de la sincérité et dans la « douceur » à la découvrir cachée sous la laideur de l'humanité), remplacée par le principe nietzschéen de « l'authenticité », d'une dignité qui consiste à regarder la vérité en face et à la trouver laide : cette vérité nouvelle s'insurge contre « la vanité de ces sentiments doux et consolants en face de la terreur fondamentale de l'existence ». <sup>1224</sup> La vérité est désormais recherchée dans le laid et non plus dans l'amour ni la beauté, car l'homme moderne, malade de solitude, ne croit plus à « l'unité transcendante du couple amoureux » mais à « l'assertion de Sartre que 'l'enfer, c'est les autres' ». <sup>1225</sup>

Dans l'univers sombre et dépourvu de couleur de l'univers parental du *Perroquet Vert*, l'oiseau fait l'effet d'une apparition fantastique. Pour l'enfant, il incarne la promesse du bonheur, le sentiment d'un amour d'élection, la preuve non pas un attachement mérité mais de ces liens irraisonnables qui dépassent la spéculation, cette ambiguïté et cette profondeur du sentiment qui font naître les passions.

« Il m'apparut en plein vol, les ailes employées, éblouissant et rapide, comme un ange pourvu d'un bec, comme un aigle vert qui fond sur moi, si pareil à ce que j'imagine d'un messager divin, que j'en

---

<sup>1220</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 25.

<sup>1221</sup> Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Éd. Denoël, 1983, p. 13.

<sup>1222</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 268.

<sup>1223</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>1224</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>1225</sup> *Ibid.*, p. 270.

perds la respiration. Il tournoie un instant au-dessus de ma tête et vient se poser familièrement sur le petit manchon de loutre que je porte. Je suis élue ! »<sup>1226</sup>

S'adresser à l'amour imaginé sous la forme d'un oiseau, la métaphore peut sembler très usée ! La nouveauté de la formule employée par Marthe Bibesco consiste à se servir de ce symbole dans le sens de l'irrationalité du sentiment amoureux et le drame que la passion folle peut incarner. Tout au long du récit, le stéréotype de l'image de l'oiseau symbole de l'amour est revisité et renversé. Ainsi, le premier danger dans l'amour-passion consiste à mettre le sujet et l'objet dans une logique de conquête, car l'amour emprisonne mieux que tout, il rend le sujet dépendant de l'objet, il contamine le sujet avec le virus de la possession. C'est à ce sens qu'il faut noter les diagnostics médicaux insérés dans le récit lorsque l'on raconte l'issue dramatique de diverses histoires d'amour : le jardinier qui s'était suicidé suite à une déception amoureuse était neurasthénique ; l'aïeule de Gatchina, Marie Serguïevna, ayant été séparée de son frère dont elle était amoureuse, subissait périodiquement les crises d'une folie génétique ; ou bien, la narratrice, ayant voulu se suicider après le refus du père de lui acheter le perroquet dont elle s'était éprise, se voit diagnostiquer une fièvre typhoïde. Lorsque le sujet rentre dans la mécanique amoureuse, il se rend dépendant de l'Autre, plus encore il veut façonner l'Autre à son propre désir :

« Tout comme ma mère, tante Alex concluait de l'amour à la possession. Or, je puis jurer que, jusqu'à cet instant, mon cœur était demeuré pur, et que j'aimais sans rien vouloir. Mais à partir de ce moment-là, j'ai voulu, j'ai follement voulu posséder l'objet de mon amour. »<sup>1227</sup>

Mais ce désir se définit déjà comme « fou », et l'amour-désir plonge le sujet en une situation de risque. Car le sujet ne tarde pas à être confronté avec la réalité de son illusion. Assigner à l'Autre une position d'objet dans un rapport de possession, met l'Autre dans une position d'extrême fragilité, car en tant qu'objet possédé il peut être perdu. L'amour s'affirme comme le perfide mirage d'une harmonie impossible, car il place le Je et l'Autre dans un rapport de force comme sujet et respectivement comme objet, des positions incompatibles avec le rêve d'unité et d'harmonie recherché dans la relation avec autrui. Or, le seul rapport que l'amour-désir offre est celui d'un déséquilibre majeur où le sujet s'avère consommé par l'inquiétude et le doute. Voulant posséder, le sujet devient possédé :

« Le mirage perfide du bonheur se recomposait lentement ; et comme un enfant refait un château de sable avec le sable du château qu'il a détruit, avec les mêmes éléments je reconstruisais mon espoir,

---

<sup>1226</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 37-38.

<sup>1227</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.



après l'avoir anéanti. L'instant d'un éclair, mon imagination, me montrait l'oiseau m'appartenant, et cet éclair suffisait à changer la face de ma vie.

Puis je retombais à nouveau dans les égarements du doute ; la certitude me quittait. Mon oiseau si tendrement appelé s'éloignait de moi [...].

Au navrement de me savoir abandonnée, succédait bientôt la douleur lancinante du désir revenu :

'N'espère pas, l'espoir est un oiseau rapace...' »<sup>1228</sup>

### **L'amour entre le rêve d'unité et l'expérience de l'altérité**

L'amour comme unité, comme lien de bonheur et de partage devient sous l'influence rousseauiste, l'espoir romantique d'« idéalité et sincérité » proclamant la quête « d'une vraie réciprocité humaine ». <sup>1229</sup> La leçon de Rousseau rappelle les enseignements de la morale antique qui retrouve, dans la vertu, le bonheur socratique et, dans la raison, la volonté aristotélique de l'homme qui maîtrise ses désirs. Mais Rousseau se détache de la philosophie grecque en attribuant à la société la responsabilité des désirs humains qu'elle veut contrôler par la répression, l'agression au lieu de soigner ; la société détruit l'équilibre propre à la nature, ce « parfait équilibre entre ses désirs et sa capacité de les satisfaire » <sup>1230</sup>.

L'existence d'un amour comme parfait équilibre et expression d'une passion qui n'altère pas l'être mais le rend davantage humain et tourné vers autrui, est la question que pose *Un cœur simple*. La remarquable capacité de l'héroïne à s'attacher et à faire de l'Autre (qu'il s'agisse d'une personne, d'un oiseau, ou d'un objet inanimé) un objet d'amour ne cesse de faire l'objet d'interprétations contradictoires. D'une part, nombreux sont les critiques qui envisagent la « passion » de Félicité dans le sens d'une « vision mystique ». Claude Digeon décrit un Flaubert fatigué, « dégoûté de son travail, épuisé de tristesse » et malade avant de commencer la rédaction des *Trois Contes* pour nous faire découvrir un Flaubert refait, avec « une santé retrouvée », une fois le troisième récit du volume, *Hérodias*, achevé (c'est-à-dire en février 1877). <sup>1231</sup> L'évolution de l'amour idolâtre du sujet qui aboutit à la confusion entre le Saint-Esprit et le perroquet serait alors le reflet d'une évolution spirituelle et d'une sensibilité toujours cachée de l'auteur. Digeon considère donc qu'à la différence de ses ouvrages antérieur où « l'ironie défaisait les illusion sentimentales », dans *Un cœur Simple*

---

<sup>1228</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>1229</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1230</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1231</sup> Claude Digeon, *Flaubert*, nouvelle édition augmentée, Paris, Eurédit, J & S éditeur, 2007, p. 189.

« au contraire, la sensibilité doit se révéler malgré une apparente moquerie »<sup>1232</sup>. L'amour – bêtise<sup>1233</sup> de Félicité se justifie comme « un dévouement bestial » et comme « une vénération religieuse »<sup>1234</sup>. Pour Henri Guillemin, le cynisme de Flaubert n'est qu'une façade<sup>1235</sup> facile à démasquer si l'on se sert de la correspondance de l'écrivain avec les femmes de sa vie (sa nièce Caroline, Georges Sand, Mme Roger des Genettes ou encore Mlle Leroyer de Chantepie) auxquelles il a toujours témoigné une indéniable confiance<sup>1236</sup>. Ces pages intimes dévoilent, selon Guillemin, un être qui dissimule mal derrière son masque d'« ours des cavernes »<sup>1237</sup> un grand besoin d'amour, un amour qui n'est aucunement « convoitise de la chair »<sup>1238</sup> mais amitié sincère, dévotion, d'une part, et une terrible « tristesse dont il est la proie éternelle »<sup>1239</sup>, d'autre part. Le critique identifie la déchirure de l'auteur entre le doute et le désir profond d'une croyance et d'amour<sup>1240</sup> chez ses personnages qui témoignent de cet « emportement secret, de douleur, d'impossible espoir »<sup>1241</sup>. Si Flaubert emploie la dérision pour sortir de ses ténèbres et pour combattre la solitude qui le noie<sup>1242</sup>, à la différence de « cet infernal Bouvard » il n'avait jamais « songé à rire de ses personnages »<sup>1243</sup>, ajoute

<sup>1232</sup> *Ibid.*, p. 199. « L'adoration du perroquet apporte à Félicité la consolation vaine et profonde de ses malheurs. [...] Avec l' « apothéose du perroquet » Félicité reçoit finalement une récompense illusoire et splendide, qui symbolise un lamentable échec et convient à la simplicité d'un cœur. Par cette alliance de « grotesque » et de « pathétique » Flaubert atteint le but constant de son effort : faire rêver, et il réalise aussi, dans l'ironie, son intention particulière : « faire pleurer des âmes sensibles ». Car l'émotion cachée est à la mesure de l'ironie. » *Ibid.*, p. 201.

<sup>1233</sup> « « Comme vous êtes bête », lui dit souvent Mme Aubain. » *Un Cœur Simple*, p.

<sup>1234</sup> Voir Claude Digeon, *op. cit.*, p. 200. « Paul et Virginie [...] lui semblaient formés d'une matière précieuse ». Flaubert, *Un Cœur Simple*, *op. cit.*, p. 167. Voir aussi, après la mort des enfants, l'amour consolation envers Mme Aubain que Félicité désormais la chérit avec un dévouement bestial et une vénération religieuse ». *Ibid.*, p. 173.

<sup>1235</sup> Tartufe dissimule ses vices et Flaubert ses vertus. L'un nous trompe en parodiant la sainteté, l'autre en imitant le cynisme ; et tout ce qu'il a de plus noble en lui, Flaubert l'emprisonne ou le défigure, comme Tartufe farde ses bassesses. » Henri Guillemin, *Flaubert devant la vie et devant Dieu*, Paris, Éd. A.-G. Nizet, 1963, p. 86.

<sup>1236</sup> « une espèce de pressentiment qu'avec elles il peut tout dire, ou presque », *Ibid.*, p. 115.

<sup>1237</sup> Flaubert s'intitule lui-même « l'ours des cavernes » en signant une lettre adressée à Caroline du 27 janvier 1880, cité par Guillemin, in *Flaubert devant la vie et devant Dieu*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>1238</sup> Guillemin, *Flaubert devant la vie et devant Dieu*, *op. cit.*, p. 90

<sup>1239</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1240</sup> Voir pp. 144-146.

<sup>1241</sup> *Ibid.*, p. 148. Félicité intègre la catégorie de ces « êtres brûlés de passion et de foi, des âmes tout en élan vers l'infini, des cœurs purs et qui voyaient Dieu », et si « Flaubert s'est penché sur « ce vieux gouffre » du mot « amour » c'est qu' « il a voulu vivre, en esprit au moins, dans l'illusion hallucinatoire du roman, cette plénitude inouïe de la foi [...], quand elle est vraiment pour cet homme ou cette femme, sa nourriture, sa respiration, sa vie ; cœurs comblés de lumière, ignorant jusqu'au nom du doute, prêts à chaque seconde aux offrandes dernières, aux plus totales oblations ; parce qu'il croient ; autrement dit parce qu'ils aiment. » *Ibid.*, p. 148.

<sup>1242</sup> « il me semble que je traverse une solitude sans fin, pour aller je ne sais où », écrivait Flaubert le 27 mars 1875, cité par Guillemin, *Flaubert devant la vie et devant Dieu*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>1243</sup> *Ibid.*, p. 160. « [...] est-ce qu'il s'est moqué d'eux tous [ses personnages, et plus particulièrement, Emma Bovary et Félicité], d'elles toutes, est-ce qu'on ne l'a pas senti, au contraire, bouleversé par ces malheureux ? A

Guillemin. A l'opposé de la position de Guillemin, Brigitte Le Juez situe le discours sur l'amour d'*Un Cœur Simple* dans une vision désacralisante (notamment par l'adoration du « perroquet véreux »<sup>1244</sup>) où la mise en place de tout un imaginaire religieux aboutit à une « expérience extatique de l'ascension »<sup>1245</sup> qui ne peut être que « tragiquement absurde »<sup>1246</sup>. L'amour qui aboutit à la déification de l'oiseau révèle une fois de plus, pour Le Juez, la maîtrise flaubertienne d'un art qui est celui du simulacre, du « déformé »<sup>1247</sup>, de la dérision. La parole d'amour est alors vidée de tout contenu sacré, mystique pour devenir un discours mimétique<sup>1248</sup>. Reste à conclure qu'en ce qui concerne la thématique amoureuse, le conte flaubertien cultive le jeu sémantique et l'ambiguïté.<sup>1249</sup>

L'unité classique suppose équilibre et partage entre un « moi » et un « autre ». Il est important de souligner que la réflexion moderne s'attaque à cette notion même d'unité. Elle ne disparaît guère mais prend de nouveaux sens dans le contexte d'un amour qui n'est plus symbiose ni communion, mais expérience de l'altérité, un jeu de pouvoir ou l'aimé(e) ne cesse jamais d'être un(e) « autre ». Julia Kristeva décrit un amour qui rend possible l'aventure d'exister comme « autre », « pour, à travers, en vue d'un autre »<sup>1250</sup>, car :

---

Mme Roger de Genettes, le 19 juin 1876, il confie à propos du *Cœur Simple*, et un peu comme on ferait l'aveu d'une défaite : « Cela n'est nullement ironique [...] ; très sérieux et très triste », et il ajoutait avec sa manière, toujours, de masquer sous la raillerie de lui-même cette insurmontable tendresse dont il avait honte : « Je veux apitoyer les âmes sensibles, en étant une moi-même. » » *Ibid.*, p. 161. Le plaidoyer de Guillemin réussit à convaincre François Mauriac qui signe la préface de son ouvrage : revenant sur son ancienne conviction que Flaubert avait fait de l'art une idole qui avait « usurpé » la place de Dieu par son idéal de l'artiste – démiurge, Mauriac soutient l'interprétation de Guillemin qui voit en Flaubert un « mystique à l'état sauvage » soutenant qu'entre Dieu et l'idéal de Beauté flaubertien n'existe aucune contradiction. Voir la *Préface* de François Mauriac, p. 10.

<sup>1244</sup> La dégradation subie par le perroquet empaillé avec le temps n'a pas d'effet sur l'adoration de Félicité : « Bien qu'il ne fût pas un cadavre, les vers le dévoraient ; une de ses ailes étaient cassée, l'étope lui sortait du ventre. Mais, aveugle à présent, elle [Félicité] le baisa au front, et le gardait contre sa joue. » Flaubert, *Un Cœur Simple*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>1245</sup> Brigitte Le Juez, *Le papegai et le papelard dans Un Cœur Simple de Gustave Flaubert*, Amsterdam-Atlanta, Éd. Rodopi, coll. « Faux Titre », 1999, p. 52. « Si Loulou peut pourrir, la promesse de l'Assomption, suivie de la Résurrection, est subtilement mais certainement remise en question, voire annulée, par Flaubert. » *Ibid.*, p. 51.

<sup>1246</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>1248</sup> Voir son analyse sur le mimétisme du langage, « la qualité aliénante du langage lorsque celui-ci tend à devenir uniformisant, embourgeoisant », in *op. cit.*, p. 94, voir aussi surtout pages 95 et 99.

<sup>1249</sup> « Une vapeur d'azur monta dans la chambre de Félicité. Elle avança les narines, en la humant avec une sensualité mystique ; puis ferma les paupières. Ses lèvres souriaient. Les mouvements de son cœur se ralentirent un à un, plus vagues chaque fois, plus doux, comme une fontaine s'épuise, comme un écho disparaît ; et, quand, elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entr'ouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête. » Flaubert, *Un Cœur Simple*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>1250</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12.

« [...] dans l'amour 'je' a été un *autre*. Cette formule qui nous conduit à la poésie ou à l'hallucination délirante, suggère un état d'instabilité où l'individu cesse d'être indivisible et accepte de se perdre dans l'autre, pour l'autre. »<sup>1251</sup>

Les termes employés par ce type de discours sur l'amour (délire, instabilité, perte de soi) expriment clairement le changement du centre d'intérêt vers une optique binaire subversive, car elle réclame une redéfinition de la notion même d'unité et la remise en cause de la suprématie d'un Moi « indivisible ». Le résultat : une expérience telle que l'amour place le Moi au bord d'une crise identitaire où il risque de se perdre pour mieux se retrouver. Dans cette optique, la thématique de l'amour met en avant une confusion constitutive de l'individu en rupture avec une altérité décevante. Le Je ayant subi la désillusion avec l'Autre cherche l'amour dans un autre soi-même et donc il met sa propre position en jeu, car conséquemment toute déception avec cette altérité réflexive devient une désillusion contre soi. Or, le désir s'avère incompatible avec cette représentation mimétique de l'amour. Le désir ne peut être que désir de l'Autre, rappelle Lacan.

Harmonie et unité s'avèrent être incompatibles avec l'amour-passion. Le leurre de rechercher un rapport de consonance dans un amour qui n'est que mimétisme, prend la forme de ce sentiment déraisonnable de la jeune fille (souffrant d'un évident manque affectif dans le milieu parental) pour le perroquet vert.

« Seule, Mlle Vignot, la nouvelle institutrice, s'essayait à me guérir de ma passion [...]

– Ces oiseaux sont réputés pour leur stupidité, me disait-elle ; en outre, ils sont méchants. Ils rongent tout ce qui leur tombe sous la patte... [...] Tous les ans ils perdent leurs plumes et deviennent aussi laids à voir qu'ils sont ennuyeux à entendre. Il leur naît parfois un vilain bouton sur la langue, dont ils meurent. Ils répètent toujours la même chose. Leurs morsures sont infectieuses. Ils ne s'attachent à personne... »<sup>1252</sup>

Dans la même logique des événements Marie, la sœur subissant les effets du même environnement que la narratrice, s'investit dans une passion pour un jeune homme qui ne semble en rien digne de cette affection. Le texte dirige son ironie sur l'objet d'amour. A chaque fois, le choix du sujet pour l'objet du désir sera tourné en ridicule par les autres personnages, comme la voix d'un chœur de tragédie qui prononce une vérité que le sujet se refuse d'entendre et qui risque d'œuvrer à sa perte. Malheureusement, le chœur n'est pas là pour empêcher que la tragédie se consume sinon juste pour l'annoncer :

« Renell Page n'avait rien pour lui, si ce n'est ses vingt-deux ans.

---

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1252</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 59-60.

C'était un pauvre petit jeune homme blond, qui n'avait pas eu la force d'être roux. Il grelottait dans un manteau d'uniforme, trop large. Il avait pris part à la guerre, mais il semblait surtout y avoir pris froid. Tels je les vis de loin, Marie et lui, sur le quai de la gare, au grand soleil de midi, le jour de mon arrivée, tels ils apparaissaient aux yeux des autres : le couple le moins bien assorti du monde, la nymphe et le gringalet, Diane et son lévrier malade.

– C'est qu'elle n'avait pas le choix, dira plus tard notre vieux médecin...

Les domestiques parlèrent fiançailles à leur étage longtemps avant qu'on n'en parlât au nôtre. [...] J'ai su qu'on appelait Renell Page, 'un cœur de poulet', à l'office. Au dire d'Ursule, la cuisinière, il avait 'du sang de poisson' ; Paul, le cocher, affirmait dans son langage de maquignon que l'Anglais était 'poussif' ; et Léon, le jardinier, disait, dans son parler prophétique, que c'était 'un oiseau de malheur'. [...]

Mais quand c'est le cœur qui dit : 'Va te noyer, on y va... le cœur commande.' »<sup>1253</sup>

On ne peut s'empêcher de déceler dans le choix du nom du jeune officier convalescent – Sir Renell Page – une référence au René de Chateaubriand, et dans son nom de famille « Page » une allusion possible à son statut d'ombre, l'image analogue d'un page du roi, ici d'une princesse russe. L'ironie est un élément essentiel du discours chez Marthe Bibesco dont l'emploi sert le sens de l'argumentation visant à prouver que l'amour-passion est un sentiment déraisonnable et préjudiciable pour le sujet. Le ton de l'humour assure aussi une fonction stylistique, qui est celle de cacher, sous des airs de moquerie, la tragédie qui se prépare.

Tout rapport avec l'Autre est envisagé comme un risque, et la situation amoureuse est élaborée comme une situation à risque. Pourtant, pour un Je en manque d'affection, tout pont jeté apparaît comme une chance unique, le risque vaut la peine d'être assumé :

« Ma chère institutrice, avec qui j'apprends les fables de La Fontaine, croit m'amener, par ses discours, à conclure que mon beau perroquet est trop vert. Mais je ne suis pas un renard gascon, encore moins normand, et je n'ai point le cœur assez bas pour dédaigner ce que je ne puis atteindre. »<sup>1254</sup>

Mais l'amour-passion n'offre pas au sujet l'échange rêvé : le risque pris en offrant son cœur entraîne des conséquences tragiques. Dans cette vision, où l'amour-désir de l'Autre propose une altérité qui s'affirme comme un risque, le rapport avec l'Autre ne vaut pas la peine d'être pris. Telle est la conclusion de la narratrice lorsqu'avertie du pouvoir destructeur de la passion, elle choisit de s'éloigner de l'amour que lui offre son frère Félix<sup>1255</sup> :

---

<sup>1253</sup> *Ibid.*, pp. 181-183.

<sup>1254</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>1255</sup> Par ailleurs, la thématique de l'amour passion rejoint ici celle de l'amour incestueux. Nous avons approfondi notre recherche à ce sujet dans un chapitre à part consacré aux liens adelphiques.

« Personne ne vaut la peine d'être aimé, tant cette peine est grande, et l'amour ne se mérite pas... »<sup>1256</sup>

Retraçant l'évolution des rapports humains, Allan Bloom situe la pensée de Thomas Hobbes comme fondamentale pour les valeurs modernes. La vision d'Hobbes est celle d'une vie où la seule valeur est l'individu, un individu qui ne peut avoir avec les autres que des relations d'hostilité, voué donc à une existence solitaire. Les principes tels que « la bonté de Dieu » et la « communauté naturelle des hommes » sont devenus étrangers à l'individu car, essentiellement, « Hobbes enseigne que les hommes sont 'l'autre' l'un pour l'autre » ; « cette 'altérité' se substitue à l'amitié humaine ». Voilà la thèse fondamentale reprise par les héritiers de Hobbes qui, souligne Bloom, affirment tout de même (en corrigeant le maître) le rapprochement entre les hommes sans pourtant s'attaquer à cette altérité profonde qui caractériserait l'humanité.<sup>1257</sup>

« Chaque homme est un moyen pour chacun des autres hommes, et la paix n'est que la continuation de la guerre par d'autres moyens. La relation humaine n'est rien de plus qu'un contrat qui permet à chacun de rechercher son bien propre. Il n'y a pas de bien commun. Tout cela constitue à l'évidence une représentation rigoureusement non érotique de l'homme, d'où découlèrent tous les principes que chacun ou presque admet aujourd'hui : le droit à la vie, à la liberté, à la propriété, à la recherche du bonheur, le gouvernement limité fondé sur le consentement des gouvernés, la liberté et l'égalité naturelle des hommes. »<sup>1258</sup>

La distance infranchissable entre les hommes vient de cette définition de l'individu comme « autre ». Sous l'influence d'une vision de la rupture et de l'écart entre les hommes, l'amour ne signifie plus la paix mais le trouble. L'analyse freudienne consacre l'amour passion comme « cataclysme irrémédiable » ou, selon une autre formule de Julia Kristeva, « l'amour ne nous habite jamais sans nous brûler ».<sup>1259</sup> L'amour est défini comme une relation de force, de pouvoir où « l'autre » constitue un risque. Cherchant l'amour et l'union, le Je retombe à chaque fois dans des rapports d'opposition avec l'Autre.

### **Altérité et opposition**

Une terminologie intéressante pour notre analyse est proposée par Ross Chambers<sup>1260</sup> dans un ouvrage qui se penche sur le modernisme dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1256</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 237.

<sup>1257</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 271.

<sup>1258</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>1259</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1260</sup> Ross Chambers, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti, 1987, 241 p.

On retient ici la définition qu'il propose pour l'opposition, dans un chapitre sur Nerval et « l'écriture oppositionnelle » :

« L'opposition n'est pas un acte de *résistance* si par là on entend le geste d'opposer la force à la force, la colère d'un Hugo à la répression, par exemple. Il s'agit d'une réaction aux forces aliénantes dont le geste est à la fois plus isolé, moins ouvertement politique, moins conscient de soi, aussi – et, souvent, plus rusé. L'opposition ne cherche pas à *changer* les conditions régnautes, à renverser un régime par exemple, mais a y créer des circonstances permettant d'y vivre, ou d'y survivre ; c'est une affaire d'improvisation spontanée (ou du moins peu réfléchie) et, comme le dit Michel de Certeau de qui je m'inspire<sup>1261</sup>, de « tactique » plutôt que de « stratégie » (la stratégie impliquant la maîtrise d'un terrain, la tactique étant manœuvre sur un terrain occupé par l'autre). L'opposition ne (se) théorise donc pas, ou (se) théorise peu ; c'est un faire, ou mieux un savoir-faire, car le geste oppositionnel se révèle à l'analyse infiniment savant et plein de ressources, sachant profiter des circonstances du moment et changer de tactique selon des exigences elles-mêmes changeantes. »<sup>1262</sup>

Allan Bloom quant à lui insiste sur les particularités du projet de Rousseau qui souhaitait corriger la doctrine de Thomas Hobbes : Hobbes avait formulé l'idée dénonçant l'altérité profonde caractérisant l'esprit humain, c'est-à-dire qu'à son avis, les êtres humains se définissent avant tout comme « autres » les uns envers les autres. Si Rousseau reprend la vision hobbesienne de l'homme en tant qu'« être solitaire qui n'éprouve aucune attirance intérieure pour les autres hommes », il pense pourtant corriger cette altérité à l'aide d'une doctrine fondée sur l'éducation comme création et sur la confiance dans son projet de lutter contre l'individualisme libéral et de « créer un lien d'amour » contre « la crainte et la haine ». <sup>1263</sup> L'échec du dessein rousseauiste s'explique, selon Allan Bloom, par une construction trop artificielle et trop complexe, alors que le principe hobbesien de l'opposition, quant à lui, s'imposera dans la conscience de nombreux philosophes qui « ont adopté le schéma hobbesien où la guerre est première dans les relations entre les hommes. »<sup>1264</sup>

Elena Bovo procède à une exploration de la pensée levinassienne qui, dès ses prémisses, soutient que le Moi ne peut se constituer qu'à travers un rapport qui le lie à l'Autre ; le Moi doit son existence à cette relation : « si je peux me définir comme une subjectivité, donc comme un Je », observe Elena Bovo en reprenant Levinas, c'est

---

<sup>1261</sup> Voir « On the Oppositional Practices of Everyday Life », *Social Text*, 3 (Fall, 1980), et *L'invention du quotidien, I. Art de faire* (Paris, 10/18, 1980); cités par Ross Chambers, *op. cit.*, p. 99.

<sup>1262</sup> Allan Bloom, *L'Amour et l'amitié*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>1263</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>1264</sup> Bloom donne l'exemple de philosophes tels Hegel, avec sa dialectique du maître et de l'esclave, de Nietzsche qui fait de l'opposition le principe fondamental d'une doctrine qui proclame « l'essentielle hostilité des êtres » et la volonté de puissance qui règne sur les consciences, ou de Marx qui va aboutir sur la conclusion que « l'histoire de l'humanité est l'histoire de la lutte des classes ». *Ibid.*, p. 272.

« précisément parce que je suis exposé à l'autre »<sup>1265</sup>. L'analyse de l'évolution de la philosophie de Levinas sur l'altérité révèle deux types de rapports possibles entre le sujet et autrui qu'on pourrait d'une manière simpliste classer comme « positifs » et « négatifs ». Bovo note comment les concepts levinassiens se « radicalisent », après 1961 :

« L'expérience d'autrui passera de moins en moins par la caresse, l'érotisme, la paternité et l'enseignement, pour devenir de plus en plus une contrainte, une obsession, une épreuve traumatique, une violence qui est subie par le moi tout en le constituant. »<sup>1266</sup>

Le concept d'« ouverture » trouve sa place dans la vision levinassienne qui articule toute une logique autour de notions telles que la culpabilité et la responsabilité du Moi envers l'Autre. Peur de l'inévitable perte de l'Autre ou hantise devant l'ultime altérité qui est celle de la mort, tout cela façonne la réalité subjective d'un Moi en rapport, où « rapport » signifie avant tout un questionnement sur le Temps. Ici, l'ouverture dévoile la « vulnérabilité », en lien direct avec la « sensibilité » qui, reprenant les termes d'Elena Bovo, résumait un état de « passion pour l'autre, exposition à l'altération »<sup>1267</sup>, notamment l'état de dépendance et de jouissance heureuse avant la blessure.<sup>1268</sup>

« Cette 'dérive' ou altération de la subjectivité ne conduit ni à sa dissolution, ni à sa dispersion parmi les choses. Ce qui la constitue intimement est précisément son incapacité à 's'enfermer du dedans'. L'ouverture n'indique pas l'acte par lequel une intériorité s'éclôt. Rien ne précède en fait l'ouverture : espace ouvert à quiconque ».<sup>1269</sup>

Il faut aussi noter l'influence de Levinas sur la pensée de Blanchot qui considère qu'au sein des rapports entre le Moi et l'Autre il peut y avoir deux modèles : « [...] the violent incorporation of the other and the union or ecstatic fusion with the other »<sup>1270</sup>.

Selon le psychanalyste américain Heinz Kohut (1913-1981) ce qui est primordial pour le Moi ce ne sont pas ses pulsions biologiques, mais son aspiration à créer des liens avec autrui et surtout d'avoir une réponse de la part de l'Autre, comme l'explique J. Brooks Bouson : « the desire for a sense of relationship with and responsiveness from others »<sup>1271</sup>. Bouson insiste sur la rupture de cette théorie avec la psychanalyse freudienne, Kohut

---

<sup>1265</sup> L'avis est formulé par Levinas lors d'un entretien avec Richard Kearney, en 1981, cité par Elena Bovo in *Absence/Souvenir. La relation à autrui chez E. Levinas et J. Derrida, op. cit.*, p. 71.

<sup>1266</sup> Elena Bovo, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1267</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1268</sup> Voir surtout pp. 73-75.

<sup>1269</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>1270</sup> Karen Jacobs, *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*, New York, Ithaca, London, Cornell University Press, 2001, p. 104.

<sup>1271</sup> J. Brooks Bouson, *The Empathic Reader: A Study of the Narcissistic Character and the Drama of the Self*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1989, p. 13.



proposant le modèle de ce qu'il appelle « l'Homme tragique » (« Tragic Man ») pour remplacer « l'Homme coupable » (« Guilty Man ») de Freud, animé par le principe du plaisir (« the pleasure principle ») :

« Tragic Man perpetually tries but never quite succeeds in fulfilling the goals, ambitions, and ideals of his core self. Longing to achieve the restoration of his self, he spends his life attempting to repair his defective self, to discover, in an empathic, self-supportive, and self-enhancing milieu, the glue that mends, that binds into a cohesive whole, his broken self. »<sup>1272</sup>

Il faut donc retenir l'importance du milieu qui agit comme une colle, pour coller le Moi cassé. Ainsi la princesse d'*Isvor* va choisir de renoncer à l'amour (dont la preuve est la lettre qui clôt le récit dans la quelle Marie fait part à Émilien de sa décision à ne plus le rejoindre à Paris), où plutôt ce qu'il est devenu dans le monde occidental, pour retrouver un autre amour – l'amour amitié – un amour « primitif », primordial, d'une communion sacré. La princesse affirme avoir retrouvé le vrai amour, le véritable amour de « l'autre », le sentiment simple et pur, celui qui demande des sacrifices et l'oubli de soi, celui qui pousse le moi à s'interroger, à se dépasser, à comprendre que la véritable quête de soi-même et ne peut s'accomplir sans autrui : l'amour non pas comme une passion égoïste mais comme une aventure de l'esprit, non pas comme un acquis ou un don inexplicable mais comme un *travail* constant de se donner :

« Et c'est ici même que j'ai appris de moi que la persévérance m'avait fuie, en même temps que ce pouvoir de concentrer sur un être l'amour infini, incompréhensible, ce mouvement divin qui m'enlève à vous. »<sup>1273</sup>

Les propos de la Princesse laissent deviner la voix de celui qui fut son guide vers l'amour du prochain, l'abbé Mugnier.

« Comme on aime peu, disait-il. Et seulement à la dernière extrémité, après la mort, avant l'oubli !... Comme on aime à ne pas aimer ! Alors que c'est ça, rien que ça, l'Amour ! Si seulement on pouvait s'entre-aimer... »<sup>1274</sup>

### **L'amour comme perte ; l'autre comme manque**

Suivant plus en profondeur la piste de l'altérité, l'autre s'impose comme objet du désir, mais un objet manquant. La théorie lacanienne résume « l'autre » à une absence profonde, et c'est dans le rapport qu'il entretient avec le sujet qu'il place toute la symbolique du désir : « l'autre » est une absence et donc le désir de « l'autre » signifie l'expérience d'une perte, sans cesse revécue par le sujet. Interrogeant la lyrique amoureuse sur l'identité du

---

<sup>1272</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1273</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 344.

<sup>1274</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 11.

« Tu »/« Toi », (et par conséquent du nom de « l'autre »), Martine Broda avance deux formules de cette perte, appartenant à la psychanalyse lacanienne, c'est-à-dire comme « perte originaire » et comme « perte de rien ».

« Hors symbolique, la place que désigne ce 'Toi' est celle d'un non dicible et non figurable. C'est la place de la Chose, l'Autre absolu du sujet, qui à la fois fait attendre la plénitude et l'affirme comme impossible. Lieu d'une perte originaire, nous dit Lacan, sans qu'il y ait eu perte de quelque chose à proprement parler, et pur manque d'où procède tout désir. »<sup>1275</sup>

La thématique de la « perte originaire » est reprise par Martine Broda dans la perspective de la théorie lacanienne de « la Chose » qui définit un « Autre primordial du sujet, sur lequel se détachera l'objet du désir, comme objet toujours retrouvé »<sup>1276</sup>.

Par l'intermédiaire d'une esthétique qui a été décrite comme une alliance particulière de grotesque et de sublime, d'ironie et de pathétique ou comme une recherche d'« effets et contre-effets »<sup>1277</sup>, Flaubert met en scène des héros hantés par « un amour inassouissable » et qui « se méprennent sur la nature de leur désir et confondent aspirations mystiques et sensuelles »<sup>1278</sup>. Jean Bellemin-Noël propose une interprétation psychanalytique, d'inspiration freudienne, qui caractérise l'héroïne d'*Un Cœur Simple* comme « Veuve dès l'origine » dans le sens de « fille du père absent »<sup>1279</sup>. Le sujet est alors considéré comme revivant éternellement cette perte première.<sup>1280</sup> L'absence première devient perte de tout objet qui ne peut se soustraire à la dégradation ; les objets d'amour lui échappent toujours devenant selon la notion psychanalytique « des *abjets*. Des objets chus et déchus. »<sup>1281</sup>

---

<sup>1275</sup> Martine Broda, *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse, en lisant en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 1997, p. 33.

<sup>1276</sup> Plus précisément, toute « jouissance de la Chose maternelle, et donc la plénitude, sont interdites par la loi de la prohibition de l'inceste ». Martine Broda commente Lacan, plus précisément le séminaire VII de *L'Éthique de la psychanalyse* (Seuil, 1986), in *op. cit.*, note de bas de page, p. 33. Nous avons consacré un chapitre à part à la thématique de l'amour incestueux. Voir Chapitre II. 7.

<sup>1277</sup> Christine Queffélec, Postface à l'ouvrage de Claude Digeon, *Flaubert, op. cit.*, p. 281.

<sup>1278</sup> *Ibid.*, p. 280. « Félicité, à l'agonie, hume l'encens « avec une sensualité mystique ». » Flaubert, *Un Cœur Simple, op. cit.*, p. 177. « A l'église, elle contemplait toujours le Saint-Esprit, et observa qu'il avait quelque chose du perroquet. » *Ibid.*, p. 176.

<sup>1279</sup> Jean Bellemin-Noël, *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*, Paris, PUF, coll. « Le texte rêve », 1990, p. 31. « Elle [Félicité] avait eu, comme une autre son histoire d'amour. Son père, un maçon, s'était tué en tombant d'un échafaudage. » Flaubert, *Un Cœur Simple, op. cit.*, p. 166.

<sup>1280</sup> « Oui, depuis qu'elle a perdu son père, Félicité perd tout, à commencer par la capacité de conserver ce qu'elle aime. » *Ibid.*, p. 35.

<sup>1281</sup> « Déchets d'une incapacité à conserver ? », se demande le psychanalyste, sur la nature de ces objets. « Il ne semble pas : on imagine plutôt ce que je nommerai des *abjets transitionnels*, en modifiant la célèbre expression de Winnicott qui désigne ces bouts de couverture que les petits enfants traînent partout avec eux et qui prolongent leur « être-avec » (la mère) mais sans ressembler à un être humain comme la poupée ou l'ourson ; qui occupent ou consolident entre sujet et objet un espace qui se refuse à s'accepter distance. Dans le cas de Félicité, cette simili-mère/chose qui fait partie du moi tout en appartenant au monde extérieur n'est pas ce qu'on porte à

Le sentiment d'une altérité profonde s'instaure lorsque « l'autre » perdu ne remplit aucune position concrète (comme par exemple la formule mythique chez Freud) et que la perte est « perte de rien » :

« Chez Lacan, la perte est perte de rien, il n'y a pas d'expérience de satisfaction originaire, et la Chose est un pur manque, à la différence de Freud et de Mélanie Klein qui, construisent en ce lieu un mythe, soit le corps perdu de la mère ».<sup>1282</sup>

L'analyse de Broda met en scène une autre formule de la perte qui doit aussi être envisagée comme possession de « l'autre ». Cette vision, selon Martine Broda, puise ses origines chez les grands maîtres de la poésie, Dante et Pétrarque, qui ont reformulé « comme *amour de la morte* le motif troubadouresque de l'amour de loin »<sup>1283</sup>, symbolisant ainsi l'inaccessibilité profonde de « l'autre » :

« La Morte évoque une séparation d'avec l'Autre maternel, qui peut être vécue comme un meurtre nécessaire, condition de l'accès au langage. Par rapport à cette problématique de la Chose que j'ai déjà évoquée, elle est par définition, l'Objet jadis possédé, présentement perdu. Elle reconstruit à la place de la Chose la fiction d'une plénitude passée, dont le lyrique demeure nostalgique. [...] La perte, comme autre modalité de possession. Ce qu'on pu dire de plus beau là-dessus est peut-être de Rilke, dans son petit texte sur Mitsou, le chat de Balthus : 'la perte, toute cruelle qu'elle soit, ne peut rien contre la possession, elle la termine, si vous voulez ; elle l'affirme ; au fond, ce n'est qu'une seconde acquisition, toute intérieure cette fois et autrement intense.' »<sup>1284</sup>

La possession s'achève, ou même se réalise dans la perte ».<sup>1285</sup>

La mort de sa mère, le 6 avril 1872, représente pour Flaubert une perte qui, comme le décrit Maurice Nadeau reprenant les paroles de l'écrivain, lui « arrache les entrailles »<sup>1286</sup>. A l'instar d'un Baudelaire ou d'un Poe, l'amour « dévotion » devient « culte », après la mort de l'être chère. Nadeau nous révèle un écrivain « à mi-chemin entre le ciel et la terre »<sup>1287</sup>,

---

sa bouche pour le suçoter dans les moments de détresse, c'est un rien qu'elle ne sait ni quitter ni garder, qui sort de son corps mais ne s'en détache pas tout à fait. » *Ibid.*, p. 39.

<sup>1282</sup> M. Broda s'appuie sur la critique de Bernard Baas (*Le désir pur*, Peeters, Louvain, 1992) qui montre la dimension kantienne du discours lacanien qui se veut une « critique du désir pur », in *op. cit.*, note de bas de page, p. 33 et p. 37.

<sup>1283</sup> Martine Broda, *op. cit.*, p. 63.

<sup>1284</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>1285</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>1286</sup> Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert écrivain*, nouvelle édition revue, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1980, p. 212. La mort de la mère met fin à une cohabitation de cinquante ans pendant laquelle mère et fils ne se séparent que rarement. « Elle fut l'être qu'il aimait le plus au monde et pour lequel, en partie, il choisit la singulière existence qu'il menait à Croisset. Il lui a sacrifié ses liaisons, ses maîtresses, des plaisirs anodins dont elle redoutait pour lui les conséquences. Il lui a déclaré son amour de toutes les façons, y compris celles qui excitent la verve des psychanalystes. » *Ibid.*, 212.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, p. 226.

oscillant entre le scepticisme et l'exaltation, entre la force de demiurge de l'artiste et la tentation du néant<sup>1288</sup>, en proie à son fétichisme, à ses reliques<sup>1289</sup> qu'il contemple avec une piété digne de son héroïne. Il nous paraît nécessaire d'ajouter que, dans le conte de Flaubert, la manipulation symbolique que subit l'objet de culte, comme d'ailleurs l'intégralité des objets, se réalise à travers ce que Debray Genette décrit comme « un système d'association métonymique »<sup>1290</sup> à l'aide duquel le sujet (ici, Félicité), par un procédé mimétique, investit les objets d'une valeur symbolique (ici, « religieuse », sacré)<sup>1291</sup> : car, observe Debray Genette, « Il ne s'agit jamais de domaine sacré, mais de domaine profane qu'elle sacralise. En particulier, ce sont les systèmes de signes conventionnels qui la laissent interdite et forcent le respect. »<sup>1292</sup> Une partie de la critique a choisit de rechercher dans la dévotion de Félicité devenue culte du perroquet empaillé une image fétichiste renvoyant à une quête symbolique du « Père idéal »<sup>1293</sup>. Insistant sur la « dérision du comportement fétichiste »<sup>1294</sup> que révèle le personnage de Loulou, Brigitte Le Juez intègre les objets de culte de Félicité au sein d'un art du simulacre dont le sens dernier serait celui d'une dénonciation de l'imagination mystique comme un processus « moralement débilisant »<sup>1295</sup>. Le culte de l'oiseau trahirait la recherche d'une figure paternelle sécurisante<sup>1296</sup> s'effectuant à l'aide de la sublimation du modèle masculin en celle du perroquet<sup>1297</sup> qui « prend la place rehaussée que lui seul mérite, celle de l'idole. »<sup>1298</sup> Dans la même perspective, Jean Bellemin-Noël explique le rôle de l'oiseau en tant que « fétiche féminin »<sup>1299</sup> comme figure totémique<sup>1300</sup> à fonction compensatoire de

---

<sup>1288</sup> Voir surtout pp. 226-227.

<sup>1289</sup> « [...] il passera des heures, des journées, à contempler une vieille robe, un fichu, un chapeau, gardés comme reliques. » *Ibid.*, p. 213.

<sup>1290</sup> Raymonde Debray Genette, *op. cit.*, p. 182.

<sup>1291</sup> Voici la description d'une scène à l'église où pendant le catéchisme Félicité essaie d'imaginer le Saint-Esprit : « Elle avait peine à imaginer sa personne ; car il n'était pas seulement oiseau, mais encore un feu, et d'autres fois un souffle. C'est peut-être sa lumière qui voltige la nuit aux bords des marécages, son haleine qui pousse les nuées, sa voix qui rend les cloches harmonieuses ; et elle demeurait dans une adoration, jouissant de la fraîcheur des murs et de la tranquillité de l'église.

Quant aux dogmes, elle n'y comprenait rien, ne tâcha même pas de comprendre. » Flaubert, *Un Cœur Simple*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>1292</sup> Raymonde Debray Genette, *op. cit.*, p. 183.

<sup>1293</sup> Brigitte Le Juez, *op. cit.*, p. 38.

<sup>1294</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1295</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1296</sup> Voir p. 54.

<sup>1297</sup> « Loulou, dans son isolement, était presque un fils, un amoureux. » Flaubert, *Un Cœur Simple*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>1298</sup> Brigitte Le Juez, *op. cit.*, p. 55.

<sup>1299</sup> Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 50.

<sup>1300</sup> « Plus proche du totem, et donc du fétiche au sens religieux de ce mot, il [le perroquet] représente l'image embaumée, totale, du Père. Une idole avec ce que cela implique de présence éternelle : il n'y a là aucune place pour ce *manque* nucléaire dans l'image du phallus qui ouvre droit et accès au désir. » *Ibid.*, p. 51.

l'absence primordiale du Père. Réagir au deuil par un culte voué à l'objet dans un acte qui n'est jamais une possession mais un rappel constante du « refus »<sup>1301</sup> de l'Autre révèle une extraordinaire mise en scène de ce que Bellemin-Noël nomme « un *art de la perte* »<sup>1302</sup>.

Pour les héroïnes du *Perroquet Vert*, la forme première de manifestation de l'amour est celle du manque :

« Je m'apercevais que Marie, tout comme moi jadis, souffrait visiblement d'un manque de tendresse. Elle savait ne tenir aucune place dans le cœur de ses parents, absorbés par le souvenir d'un autre. Elle reconnaissait cette même impossibilité de se faire aimer d'eux qui m'avait dévié l'âme autrefois, et conduit à placer toutes mes affections sur la tête d'un oiseau. »<sup>1303</sup>

La perte de l'objet de l'amour s'avère un événement catastrophique, insurmontable puisqu'elle vient réactualiser un manque profond consubstantiel avec la structure intime du sujet. Le Je décrit le moment de sa première prise de conscience de l'existence d'une mémoire du cœur comme l'expérience de la révélation d'une carence affective. Dans le récit, cette carence est personnifiée par la figure du frère mort. Dans la prise de conscience du sujet de la réalité de la perte de l'objet, un grand renversement se produit dans la structure intime du Je : sujet en perpétuel manque, pour que l'objet puisse correspondre à sa passion, il doit s'offrir comme révélation, comme une expérience qui s'apparente au divin. Pour le sujet amoureux, l'objet de son amour n'a rien de réel, et par conséquent, il reste inaccessible sauf dans les rêveries d'une enfant :

« Ces visions ne durèrent pas ; il m'a suffi de grandir encore un peu pour perdre cette communication avec le divin que j'avais à sept ans, et dont le souvenir me hante comme une musique enchanteresse enregistrée par le cœur, sans que la mémoire l'ait retenue.

C'est alors que ma raison naissante, j'entraï dans le vrai désert des tristesses, et que je perdis réellement celui que j'avais aimé. »<sup>1304</sup>

Naître à la raison signifie dissiper le voile de l'illusion d'aimer l'Autre qui ne répondra jamais à la déclaration passionnée du Je. La prise de conscience de l'amour se fait synonyme de reconnaissance de la perte.

---

<sup>1301</sup> « Refus » est ici à prendre dans le sens que lui donne Bellemin-Noël, c'est-à-dire « refusement » que l'exégèse freudienne explique par le syntagme « se refuser (à) » (Voir *op. cit.*, p. 41) et qui est interprété ici comme « cette inclination irrésistible qu'illustre le destin de Félicité à juguler, à mutiler son désir propre pour ne pas en entendre l'appel puisqu'il n'a jamais été entendu par l'autre ». *Ibid.*, p. 42.

<sup>1302</sup> *Ibid.*, p. 41. A la mort de Virginie : « Pendant deux nuits, Félicité ne quitta pas la morte. Elle répétait les mêmes prières, jetait de l'eau bénite sur les draps, revenait s'asseoir, et la contemplait. [...] Elle lui fit sa toilette, l'enveloppa de son linceul, la descendit dans sa bière, lui posa une couronne, étala ses cheveux. Ils étaient blonds, et extraordinaires de longueur à son âge. Félicité en coupa une grosse mèche, dont elle glissa la moitié dans sa poitrine, résolue à ne jamais s'en dessaisir. » Flaubert, *Un Cœur Simple*, *op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>1303</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 158-159.

<sup>1304</sup> *Ibid.*, p. 29.

## L'amour, comme prise de conscience de l'Absence : le concept barthésien d'« absence »

La figure qui s'impose comme essentielle dans notre travail est celle de l'absence. Nous optons pour une analyse de ce terme majeur en prenant comme point de départ les réflexions barthésiennes sur ce thème intégré à son interrogation sur le discours amoureux<sup>1305</sup>.

Thème romantique et pourtant ouvert constamment à de nouvelles interprétations, l'« Absence » selon Barthes se définit en termes de « vectorisation et [de] signification »<sup>1306</sup>. Ainsi, on constate que l'emplacement du sujet, sa position et le mouvement qu'il opère à l'intérieur du texte agissent sur le sens de son discours avant même que celui-ci ne soit accompli. Ainsi, absence n'équivaut pas à une simple séparation et, rajoute Barthes, « l'« Absence » est une figure vectorisée qui va de celui ou celle qui ne part pas, à celui ou celle qui part », ou en d'autres termes « du sujet qui se croit immobile, fixe, sédentaire, à disposition, en attente, *en souffrance*, à l'objet qui est imaginé en état perpétuel de voyage, de départ, de lointain. »<sup>1307</sup> Du fait que, du point de vue historique, la femme est située dans une situation sédentaire (en attente), alors que l'homme serait le voyageur (en mouvement), dans le texte l'homme « qui parle l'absence de l'autre est *féminisé* »<sup>1308</sup>, où féminisé ne porte autre sens que celui d'amoureux.

Quelle autre figure plus réussie de l'attente que cette Félicité dont le portrait construit une image de « l'immutabilité » selon le terme de Flaubert lui-même, une « femme en bois »<sup>1309</sup> qui « revêt d'emblée la forme d'une *figure-masque* »<sup>1310</sup>, selon la formule de Juliette Frølich. Immuable, impénétrable, ce personnage qui ne change pas et qui semble aspirer dans son âme comme dans un gouffre toute sensation ou souffrance incarnée, pour Frølich, une « figure immémoriale de la *mater dolorosa* »<sup>1311</sup>. Maurice Bardèche considère

---

<sup>1305</sup> Roland Barthes, *Le discours amoureux*, Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de *Fragments d'un discours amoureux* (pages inédites). *Les cours et les séminaires de Roland Barthes* sous la direction d'Éric Marty, *op. cit.*

<sup>1306</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>1307</sup> *Ibid.*, pp. 418-419.

<sup>1308</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>1309</sup> « Son visage était maigre et sa voix aiguë. A vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante. Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge ; - et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique. » Flaubert, *Un Cœur Simple*, *op. cit.*, p. 166.

<sup>1310</sup> Juliette Frølich, *Flaubert. Voix de masque*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2005, p. 129 : « à l'ouverture de son conte, « Félicité » est déjà un personnage *fini*, au destin comme déjà accompli. Elle n'a plus aucun âge, elle est sculpture achevée, complète, dans sa forme, sa physionomie, son costume et sa morale, et ceci, depuis un temps immémorial. »

<sup>1311</sup> *Ibid.*, p. 130. « « Félicité » est un personnage exemplaire dans une histoire exemplaire, à valeur symbolique », une figure incarnant « l'amour » et le « don de soi ». *Ibid.*, p. 133.

que pour ce « technicien du roman »<sup>1312</sup> qu'est Flaubert le « fond gris » qui peint le cadre de l'existence de Félicité, « toute passive et machinale », est une méthode pour susciter l'empathie du lecteur, pour faire naître l'émotion : son manque de réaction et sa « naïveté bienveillante » la font attachante aux yeux du lecteur, justement parce qu'« elle reçoit les coups sans comprendre » et sans répondre.<sup>1313</sup> Bardèche apprécie que l'héroïne d'*Un Cœur Simple* ne se place dans une position d'immobilisme qu'au début de l'histoire, c'est-à-dire avant le moment où elle découvre « des objets d'affection »<sup>1314</sup> révélant en elle un désir brûlant d'aimer qui ne peut être que mouvement. Le schéma répétitif<sup>1315</sup> est à situer, selon Hans Peter Lund, au sein de tout un travail sur le symbole que préoccupe Flaubert qui écrivait dans le manuscrit du livre : « Le symbole devenait (pour) elle la réalité stricte *ainsi* les objets (...) *n'étaient qu'un reflet*, une répétition, une continuité des choses *faites* divines »<sup>1316</sup>. Grâce à l'imaginaire symbolique les objets sont transposés de l'ordre réel à l'ordre symbolique « rattachant Félicité à une transcendance » et annulant ainsi le présent par l'ailleurs.<sup>1317</sup> Analysant la structure temporelle répétitive du conte, Lund détecte un rapport particulier entre le temps et l'espace qui se construit sur un jeu entre « l'horizontalité » (l'espace de l'univers familial) et « la verticalité » (la révélation de la foi au catéchisme dans l'église de Pont-l'Évêque<sup>1318</sup>, moment à partir duquel les événements de sa vie deviennent des situations, des gestes signifiants) : le résultat de ce rapport est une « confusion »<sup>1319</sup> temporelle due à cette coexistence d'un espoir d'évasion<sup>1320</sup>, d'un désir de transcendance, sur le plan de la verticalité, (dont le symbole ultime se veut la manifestation du perroquet comme avatar du Saint-Esprit qui offre une libération spatio-temporelle d'une « durée inutile »<sup>1321</sup>) avec le temps banal d'un univers mimétique soumis à la décomposition et à la dégradation, sur le plan de l'horizontalité, qui est celui d'un perroquet empaillé, d'une forme vide, d'une figure de

<sup>1312</sup> Maurice Bardèche, *op. cit.*, p. 318.

<sup>1313</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>1314</sup> *Ibid.*, p. 318 : « son besoin de s'attacher et d'aimer est devenu si impérieux qu'elle en invente d'autres [des objets d'affection] et elle devient de plus en plus touchante, elle émeut de plus en plus la pitié et la sympathie à mesure que ces nouveaux objets d'affection se dégradent, lui échappent ».

<sup>1315</sup> « Puis des années s'écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que le retour des grandes fêtes : Pâques, Assomption, la Toussaint. Des événements intérieurs faisaient une date, où l'on se reportait plus tard. » Flaubert, *Un Cœur Simple*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>1316</sup> Le texte du manuscrit flaubertien est cité par Hans Peter Lund, *Gustave Flaubert. Trois Contes*, Paris, PUF, coll. Études littéraires, 1994, p. 47.

<sup>1317</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1318</sup> Voir le début du chapitre III d'*Un Cœur Simple*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>1319</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1320</sup> Voir surtout pp. 55-56.

<sup>1321</sup> Hans Peter Lund, *op. cit.*, p. 53.

l'absence, avatar d'une « ombre »<sup>1322</sup> qui n'est autre que Félicité – « le perroquet c'est aussi elle-même »<sup>1323</sup>. Dans son remarquable travail sur *Un Cœur Simple*, Raymonde Debray Genette dévoile une Félicité « immuable » dont l'existence n'est pas à résumer en termes de mouvement évolutif mais, au contraire, comme une « involution affective »<sup>1324</sup> qui rend compte d'une « technique narrative si étonnante qui présente un personnage fermé, pour ainsi dire bouclé au début du récit »<sup>1325</sup>. La méthode flaubertienne cultive ici « l'incertitude », la « rêverie »<sup>1326</sup>, « l'effacement » du personnage mettant au premier plan le « symbolisme » aux dépens du « réalisme causaliste et explicatif »<sup>1327</sup> et élaborant un sujet qui « soliloque » plus qu'elle ne parle<sup>1328</sup>, qui vit dans une confusion des signes<sup>1329</sup> et du temps. Analysant, au niveau des personnages, « l'incapacité flaubertienne à susciter des formes dramatiques »<sup>1330</sup>, Debray Genette délimite chez Flaubert « un ordre temporel haché, pour ainsi dire « décausalisé » »<sup>1331</sup>. Formule circulaire et ouverte en même temps, le récit flaubertien fait coexister « la linéarité temporelle » avec « des formes de répétition d'ordre spatial et temporel »<sup>1332</sup>, alliant évolution et involution dans un « mouvement contradictoire »<sup>1333</sup> qui, arrivé à sa fin, renvoie à son début et invite à une lecture sans cesse renouvelée<sup>1334</sup> de ce texte toujours en attente.

L'affirmation de Barthes nous rappelle la position d'Émilien dans la lettre d'ouverture d'*Isvor*. Il accomplit cette fonction de l'amoureux et sa position est bien statique. Le récit de Bibesco opère donc un renversement des rôles : la femme en mouvement (partie dans un voyage de découverte, elle est imaginée mobile), l'homme en attente (immobile, impuissant) :

<sup>1322</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>1323</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>1324</sup> Raymonde Debray Genette, *op. cit.*, p. 155.

<sup>1325</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>1326</sup> Qui « menace la fragilité du temps », *Ibid.*, p. 171.

<sup>1327</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>1328</sup> Voir surtout p. 169.

<sup>1329</sup> Sur la « confusion » de Félicité qui investit tous les signes d'une « capacité mimétique », et sur l'association d'objets ordinaires à un imaginaire religieux, voir p. 182-187.

<sup>1330</sup> *Ibid.*, p. 276. : « Plus de formes progressives : le récit serpente et revient le plus souvent à son début, comme dans l'*Éducation*, comme dans *Bouvard et Pécuchet*. »

<sup>1331</sup> *Ibid.*, p. 277. « Mais s'il s'agit plus souvent de consécution que de conséquence : l'ordre temporel tend à donner l'illusion de la causalité. [...] *Un cœur simple* est un récit qui tend à se débarrasser de l'intrigue. » *Ibid.*, p. 276. « C'est par l'accumulation de nombreux chagrins et de pertes successives et analogues que Flaubert s'ingéniera à effacer le dramatique et le romanesque chronologique au profit d'un système répétitif qui impose la monotonie, et, pour ainsi dire, le non-événementiel. » *Ibid.*, p. 155.

<sup>1332</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>1333</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>1334</sup> « Si bien que notre lecture, pour être fidèle, devrait être circulaire et recommencée, peut-être à l'infini, sans que le sens soit jamais assuré. » *Ibid.*, p. 288.



« Insister : il est important de bien poser que le sujet amoureux n'est pas un entêté continu, un obstiné (dans le 'douloureux'), mais plutôt un récidiviste. Il y a des moments où il s'absente de l'Absence, où il ne colle pas à l'Absence ('coller' : mot de l'Imaginaire). C'est un infidèle (condition même de la survie). Si nous n'oublions pas, nous mourons »<sup>1335</sup>.

Le discours de l'amoureux naît de l'attente et de l'absence. Pour le personnage d'Émilien l'écriture surgit d'une absence bien définie, ponctuelle (le manque de celle qu'il aime), alors que la princesse cherche et réussit (d'où la lettre finale de Marie à Émilien dans laquelle la princesse évoque sa décision de rester auprès des paysans) à transgresser le sentiment du vide à l'aide d'un nouvel amour (l'amour de sa terre natale).

Barthes parle d'un état d'esprit nommé une « absence neutre » qui cède souvent la place à « l'émotion d'absence », c'est-à-dire à un manque profond qui, en même temps, consomme l'être et déclenche le discours. Un langage paradoxal naît de cette absence comme manque : « je tiens sans fin à l'absent le discours de son absence »<sup>1336</sup>, qui devient souvent un discours du deuil. L'interprétation barthésienne rejoint ici la symbolique lacanienne, situant la figure de l'absence « dans un jeu de signe » et comme le « champ d'une manipulation », où manipulation n'est autre que « cette mise en signification de l'Absence »<sup>1337</sup> par un sujet qui ressent douloureusement une séparation, un éloignement, une perte.

Les narrations de Marthe Bibesco contiennent l'expression d'une absence si douloureuse que le personnage revit sans cesse le deuil de cette absence. Il en est ainsi de l'absence de la mère : une mère absente dans sa présence même, une mère incapable de surmonter l'absence de son fils perdu à jamais. Le cas de la mère absente constitue un thème central dans *Le Perroquet Vert*, mais il surgit aussi, comme une obsession dans le discours du Je dans le récit d'*Isvor*. L'autre n'existe dans le discours que par son absence : « Petit-autre<sup>1338</sup> devient l'allocutaire à proportion même de son absence »<sup>1339</sup>. La douloureuse absence du frère mort devient une présence qui hante la maison familiale dans *Le Perroquet Vert*, où les enfants vivent dans le culte du frère disparu :

« J'ai pris conscience, avec le temps, d'avoir assisté, dans la demeure paternelle, à la naissance d'une religion ; le disparu était partout présent, et nous, leurs enfants vivantes, nous comptions moins que

---

<sup>1335</sup> Roland Barthes, *Le discours amoureux, op. cit.*, p. 420.

<sup>1336</sup> *Ibid.*, p. 420.

<sup>1337</sup> *Ibid.*, pp. 420-421.

<sup>1338</sup> Terme à portée psychanalytique employé par Barthes que l'on retrouve dès la Préface : « le nom de « petit autre » donné à l'objet aimé dans le second séminaire (avant de revenir à son premier choix, « objet aimé », dans le livre) », *Ibid.*, p. 39. Voir aussi le chapitre qui porte ce nom « Petit Autre », pp. 395-397.

<sup>1339</sup> *Ibid.*, p. 420.

cette ombre, et nous n'avons jamais habité le cœur et la maison de nos parents comme celui-ci les habita, qui nous en avait virtuellement chassées. »<sup>1340</sup>

Barthes introduit deux termes majeurs dans l'équation de l'Absence : Besoin et Désir. Mais il nous met en garde, car : « Il ne faut pas trop tôt interpréter le besoin, car la « région » du besoin, c'est en fait l'Ininterprétable. »<sup>1341</sup>

Il ne faut pas oublier de souligner que l'absence se construit sur un désir, qui devient demande de présence de l'autre et sur la frustration du manque de l'Autre. Car l'Autre peut échapper au sujet même lorsqu'il est présent. Le simple fait de sa présence ne suffit pas, plus encore cette présence devient oppressive car elle rappelle sans cesse son inconstance. Chez Bibesco, la mère n'est là que pour fuir à l'emprise de l'enfant, pour lui rappeler qu'elle ne sera jamais là pour lui.

Dans *Le Perroquet Vert*, la privation est n'est jamais dépassée. Elle entraîne des événements tragiques, car les personnages sont dévorés par des passions contre lesquelles ils ne disposent d'aucune arme. Cette passion qui consume prend des formes multiples :

« C'est ainsi que nous avons reçu, en naissant, les stigmates d'une passion dont nous n'étions pas responsables. [...]

Ma passion prit, quand je n'avais que neuf ans, la forme d'un oiseau qui était venu par hasard se poser sur ma main. [...]

A la douleur de perdre ce qu'on aime, trop forte en nous pour être supportée, ma mère avait opposé une espérance qui s'était lentement transformée en folie. Marie avait cédé tout de suite ; moi n'étant qu'une enfant, j'avais résisté par faiblesse, et à quel prix ! Je ressemblais à ces êtres qui, sous l'influence d'un choc violent, gardent la vie, mais perdent la parole. Toute ma jeunesse, j'avais été muette, incapable d'aimer [...]. »<sup>1342</sup>

« Dans l'absence amoureuse, mode évident de la privation, éclate l'incapacité du sujet amoureux à supporter la différence entre *besoin et désir*, ou encore l'écart réputé irréductible entre *privation et castration* ( ≠ Frustration : figure de la présence). *Le désir s'écrase sur le besoin* : c'est là le grand fait amoureux. [...] Le discours de l'absence amoureuse est un palimpseste du besoin et du désir. »<sup>1343</sup>

Roland Barthes se penche sur une notion qu'il considère comme étant essentielle : « l'Abîme ».

---

<sup>1340</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 21-22.

<sup>1341</sup> Barthes, *Le discours amoureux, op. cit.*, p. 421.

<sup>1342</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 273-274.

<sup>1343</sup> Barthes, *Le discours amoureux, op. cit.*, p. 423. Selon le discours psychanalytique : « – *Castration* : manque symbolique dont l'objet est imaginaire (mais non spéculaire) par l'effet d'un agent réel (le Père). »  
« – *Frustration* : figure de la présence. L'autre est là et pourtant je continue à être dans le manque, douloureux. Je vois beaucoup l'autre et je suis toujours malheureux. »

« Il s'agit d'une défection du sujet. Non par division, déchirement, dépiècement : ce n'est pas du tout un thème du ça (de la psychose). C'est une *globalité* qui disparaît ; une globalité, c'est-à-dire une *image*. L'*Abîme* serait le mode de défection propre à l'Imaginaire. C'est le thème de la *Mort douce*, la mort narcissique, qui fait disparaître sans altérer ou déchirer. 'Coincé', sans issue, le Moi se voit disparaître, se parle disparaissant, sans recours à la castration ou au morcellement. »<sup>1344</sup>

L'anéantissement du sujet connaît une multitude de représentations ; il peut être conçu comme un état préfigurant le suicide (le texte barthésien souligne cependant que le « suicide réel – n'a rien à voir avec l'abîme qui est un thème discursif »<sup>1345</sup>). La mort des amants, interprétée comme une « *fusion* avec l'être aimé » serait une deuxième version de cette figure, qui rejoint ainsi un thème devenu mythe, le « thème isoldien »<sup>1346</sup> :

« L'abîme est ambivalent. Il peut recouvrir la fusion avec l'image (comblement) et il peut aussi correspondre à ce moment où le sujet, se croyant à jamais exclu de l'image, ne consent pas cependant à rejoindre l'extérieur de l'image, à savoir le monde, et choisit dès lors, fantasmatiquement, dans le néant. »<sup>1347</sup>

Et Barthes ajoute :

« En effet, chu de l'image, le sujet n'est cependant recueilli nulle part (notamment par le monde). Dans l'abîme, il ne remplace l'image par rien ; rien ne vient à la place de l'image. Il choisit dans un *non-lieu*. [...] *Non-lieu* ≠ *Néant*, qui n'est pas pensable. »<sup>1348</sup>

Dans le *Perroquet* les deux formes se retrouvent : l'état où le sujet se perd, s'abîme, état pré-suicidaire et la mort des amants. L'histoire tragique de ceux qui avaient emprunté les noms d'Aphéridon et d'Astarté (Alexandre et Marie Serguïevna, frère et sœur consumés par une passion byronienne) semble hanter la destinée des personnages. Amour fatal ou passion coupable, le souvenir du couple met le sujet en situation de questionnement sur ses racines, sur la mémoire de son sang.

« Mais pourquoi assigner une date à la passion coupable du frère pour la sœur, de la sœur pour le frère ? Cet amour allumé dans un même sang qui se recherche et se préfère et ne trouve qu'en soi-même son assouvissement, est-il plutôt d'un temps que d'un autre ? »<sup>1349</sup>

« Je me souvenais que ces mots : 'frère et sœur' m'avaient frappée ; en ce moment mes deux chagrins se rejoignirent, n'en faisant plus qu'un qui cessait d'être supportable. Sacha [le frère mort] m'avait délaissée ; il s'était évanoui dans les nuages. Je ne le verrais plus. Mais dans mon abandon,

---

<sup>1344</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>1345</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>1346</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>1347</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>1348</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>1349</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 138-139.

un secours m'était venu du ciel ; j'avais cru que le perroquet vert me tiendrait lieu de tout ; qu'il serait mon confident, mon consolateur, mon ami ; un être vivant à aimer, quelqu'un à qui parler, et qui pourrait répondre ! J'avais cru qu'il serait à moi...

Et quand la douleur de perdre mon oiseau s'était ajoutée à la tristesse d'avoir perdu mon frère, je désirai mourir. »<sup>1350</sup>

Sur cet état d'âme qui mène le protagoniste à penser au suicide, Barthes note :

« La figure de l'*abîmé* se formera, par exemple, lorsqu'une idée de suicide se présente d'une façon vague, non forte, sans agression ni chantage, comme quelque chose d'homogène (de naturel ?) au silence, au gris, à la solitude, à la déréliction de telle matinée »<sup>1351</sup>

C'est la « mort apaisante » que le sujet désire :

« En fait, dans l'abîme, il y a un objet aimé, une image amoureuse : c'est la Mort. Il y a transfert de l'objet aimé à la Mort. Dans l'abîme, dans la courte bouffée d'abîme, je suis amoureux de la Mort (mais non du *mourir*, forme fantasmatiquement agressive, chantage à l'égard de Petit-autre.) »<sup>1352</sup>

Le deuxième terme, la mort des amants, porte une double signification : l'amour possède la capacité intrinsèque de devenir mythe ; mis sous le signe d'une passion de facture romantique, l'amour se montre en tant que cadre pour l'artifice poétique. Le sens tragique du geste est mis en question et placé sous l'influence d'une époque révolue. Par son choix final, l'héroïne du *Perroquet Vert* choisit de rompre avec la tradition malheureuse de sa lignée et de s'éloigner d'un frère retrouvé qui lui témoigne un même amour voué au drame :

« Souvenez-vous de vos leçons ; les livres influent sur la jeunesse ; n'avons-nous pas admiré ensemble ce qu'écrivit Mlle de Montpensier quand son amie, Mlle de Soissons, entra chez les Carmélites : 'Elle connaissait le monde et le méprisait, ce qui fait les bonnes religieuses.' [...]

Trouverai-je, comme firent les malheureux amants de Gatchina, une excuse à l'inceste dans les lois de Cambyse, telles que les inventa Montesquieu ? [...] J'irai professer le renoncement au Maduré, dans une chapelle de terre et de palmes où j'espère trouver le silence parfait. [...] Mourir ne serait pas assez : je veux encore jouir de ma mort. »<sup>1353</sup>

Comme on l'a déjà signalé, chez Marthe Bibesco, le texte moderne réalise la coupure avec la tradition, dans ce cas précis l'héritage romantique, autant par l'attitude adoptée par le protagoniste que par le mode de réalisation de son action de s'abîmer. Barthes lui aussi nous met en garde à la fin de son analyse du terme :

---

<sup>1350</sup> *Ibid.*, pp. 141-142.

<sup>1351</sup> Barthes, *Le discours amoureux*, op. cit., p. 416.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>1353</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 288-289.

« Ce qui précède, et notamment la référence, qui nous est imposée, à un texte romantique (c'est-à-dire emphatique), ne doit pas nous entraîner à réduire le 'S'abîmer' à une figure (à une posture de discours) solennelle, proche du suicide ou du nirvana.

La bouffée d'abîme peut être récurrente : comme un *fading*<sup>1354</sup> dépressif qui revient. C'est même cette récurrence (cette non-solennité, cette 'futilité' ?) qui est intéressante. »<sup>1355</sup>

C'est sur ce dernier trait de l'abîme, sa récurrence, que Barthes revient dans son analyse pour en souligner l'importance et pour l'envisager du point de vue de la pensée phénoménologique :

« L'abîme est une pensée *frôlée*, tentée, tâchée (comme on tâte l'eau du pied), donc répétée, apprivoisée, nullement solennelle. [...] L'abîme est une *émotion* au sens sartrien, c'est-à-dire un état qui est en fait *intentionnalisé* par le sujet, selon une intention de fuite (par exemple évanouissement et colère). L'abîme se situe au croisement des deux : une colère douce, une colère d'évanouissement, une sortie hors du *moi* comme *stase* → *ex-stase* : hors du sens. »<sup>1356</sup>

Chez Barthes, une autre figure est mise en relation avec celle de l'« Abîme », le *fading* :

« L'objet aimé semble s'évanouir (*fading*), s'estomper, s'éloigner, tendre à l'indifférence, à l'éloignement, 'en soi', ou plutôt 'pour lui-même', sans que cette disparition soit dirigée contre le sujet ou vers quelqu'un d'autre. »<sup>1357</sup>

Dans *Le Perroquet Vert* on identifie le *fading* de Marie, la sœur malheureuse, le double du Je, celle qui s'éloigne et s'éteint subitement une fois la révélation de son échec en amour. Elle va se dissiper comme une ombre.

Le terme barthésien appartient à la théorie du texte sur les voix narratives, mais à l'intérieur d'un discours amoureux il acquiert une valeur particulière : il s'agit du *fading* de l'être aimé. L'évanouissement de celui dernier se manifeste par la perte de sa voix :

« Le schéma est simple : dans le Texte, la perte d'origine, pour la voix – du personnage, de l'auteur – , est gage de pluriel, d'ouverture du sens. Au contraire, dans le discours de l'Imaginaire, la perte de la voix est perte de l'image. Système qui a tout misé sur une image (système monologique) : évanouissement de cette image → deuil. (Texte = pervers.)

« *Fading* » : figure capitale, car elle marque et manifeste la nature monomaniaque de l'Amour et la détresse attachée à toute monologie. »<sup>1358</sup>

---

<sup>1354</sup> Barthes fait référence par une note de bas de page au terme anglais de « *fading* » qui signifie « effacement » et qui est emprunté à Jacques Lacan qui voit dans le *fading* « *cette éclipse que manifeste la 'fente', comme division du sujet entre son psychisme le plus profond et son discours conscient*. Voir *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p. 642. », in Barthes, *Le discours amoureux, op. cit.*, p. 81.

<sup>1355</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1356</sup> *Ibid.*, pp. 417-418.

<sup>1357</sup> *Ibid.*, p. 161.

« *Fading* : son point le plus pénétrant est que c'est le désir même de l'autre qui semble disparaître mystérieusement, non pas le désir de l'autre à l'égard du sujet, mais, d'une façon plus terrible, le désir de l'autre à l'égard du monde [...]

C'est la Nuit : non pas la nuit de la relation, mais la Nuit de l'autre.<sup>1359</sup>

« [...] L'objet aimé est atteint, gagné par la Nuit. Le sujet est abandonné par l'objet aimé, et cet abandon se redouble de l'abandon dans lequel l'être aimé se trouve lui-même : l'image est en quelque sorte *liquidée*. Le sujet ne peut plus se soutenir de rien, même pas du désir que l'être aimé porterait ailleurs : c'est le deuil d'un objet lui-même endeuillé. On voit là à quel point nous avons besoin du désir de l'autre, *même si ce désir ne s'adresse pas à nous*. »<sup>1360</sup>

« C'est la voix qui supporte toute la disparition, l'évanescence de l'être. Rien n'est plus déchirant qu'une voix aimée et *fatiguée*. »<sup>1361</sup>

Lorsque le *fading* est mis en rapport avec la fatigue, celle-ci est interprétée par Barthes dans le sens que Blanchot<sup>1362</sup> donne à ce terme :

« En somme, le *fading* de l'objet aimé, c'est toujours, d'une manière ou d'une autre, sa *fatigue* [...].

Fatigue - *fading* : une rupture de message (d'interlocution). À ce titre ne peut être récupérée dans un 'dialogue' (une 'explication', un 'duo', voire pour certains une 'scène'). [...]

La dérive de l'objet (pour son propre compte, comme symptôme de son propre problème) entraîne le sujet dans une exclusion sans réponse. »<sup>1363</sup>

Dans *Le Perroquet Vert*, la fatigue est une constante chez les personnages (chez la mère qui vit dans une attente sans espoir, chez les deux sœurs après la perte de l'objet du désir, et dans le discours de la narratrice après le suicide de sa sœur Marie).

On peut identifier chez l'héroïne d'*Un Cœur Simple* une forme de *fading* élaborée sur une structure romanesque de « la redondance » et de « la répétition » qui, « permettent, selon Raymonde Debray Genette, de mesurer la progression et la différence »<sup>1364</sup>, faisant avancer la narration mais soutenant aussi l'effacement du personnage. Placée constamment sous le signe de la perte de l'objet, le sujet s'efface progressivement avec chaque nouvelle disparition de sorte que sa vie « n'est qu'une suite de morts partielles qui la réduisent petit à petit à sa propre

---

<sup>1358</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>1359</sup> Le terme de la « nuit » est ici envisagé dans le contexte d'une expérience mystique, ayant le sens d'une privation de l'appétit. Voir Barthes, *Ibid.*, p. 163.

<sup>1360</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1361</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>1362</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.

<sup>1363</sup> Barthes, *Le discours amoureux*, *op. cit.*, pp. 165-166.

<sup>1364</sup> Raymonde Debray Genette, *op. cit.*, p. 174.

personne, à sa propre agonie »<sup>1365</sup>.<sup>1366</sup> De cette familiarité avec la mort que l'héroïne développe en un véritable « culte pour l'inanimé »<sup>1367</sup>, le lecteur constate qu'il assiste au spectacle d'un sujet qui, par son histoire sur l'impossible possession de l'objet, est en train de disparaître encore qu'il ne fût jamais qu'« un *semi-moi* »<sup>1368</sup>.

### Une maladie d'amour

« L'amour est le temps et l'espace où 'je' se donne le droit d'être extraordinaire. Souverain sans être même individu. Divisible, perdu, anéanti ; mais aussi, et par la fusion imaginaire avec l'aimé, égal aux espaces infinis d'un psychisme surhumain. Paranoïaque ? Je suis, dans l'amour, au zénith de la subjectivité. »<sup>1369</sup>

L'amour est devenu névrose. L'Autre est exclu de cet amour transformé en rapport de soi avec soi-même. L'altérité cède la place à la multiplicité du même, à la duplicité, au dédoublement. De la « fusion » avec l'Autre il ne reste que l'illusion d'un Je qui se considère si « extraordinaire » qu'il peut remplir tous les positions du langage. Car, comme le souligne Bloom, les simples plaisir et « désir classique de comprendre le monde » ont cédé la place à « l'aspiration moderne à le transformer ».<sup>1370</sup> Sous les promesses de la science, la modernité se propose un nouveau défi, celui d'« expliquer », voire même de trouver un remède, à l'amour. Si la morale ancienne fixait des limites et identifiait dans l'amour des traits à

<sup>1365</sup> Ibid., p. 280 : « métaphoriquement, elle [la mort] devient un modèle de vie ».

<sup>1366</sup> Notons donc l'épisode du deuil après la mort de Virginie où Félicité passe des heures au cimetière devant sa tombe : « C'était une petite colonne de marbre rose, avec une dalle dans le bas, et des chaînes autour enfermant un jardinet. Les plates-bandes disparaissaient sous une couverture de fleurs. Elle arrosait leurs feuilles, renouvelait le sable, se mettait à genoux pour mieux labourer la terre. » Flaubert, *Un Cœur Simple*, *op. cit.*, p. 173. A la mort de Mme Aubain, « Félicité la pleura, comme on ne pleure pas les maîtres. Que Madame mourût avant elle, cela troublait ses idées, lui semblait contraire à l'ordre des choses, inadmissible et monstrueux. » Ibid., p. 176. Tout comme elle est troublée de devoir quitter la demeure qui était devenue son lieu de culte : « Elle chancela, et fut obligée de s'asseoir [à la nouvelle que la maison était à vendre]. Ce qui la désolait principalement, c'était d'abandonner sa chambre, - si commode pour le pauvre Loulou. En l'enveloppant d'un regard d'angoisse, elle implorait le Saint-Esprit, et contracta l'habitude idolâtre de dire ses oraisons agenouillée devant le perroquet. Quelquefois, le soleil entrant par la lucarne frappait son œil de verre, et en faisait jaillir un grand rayon lumineux qui la mettait en extase. » Ibid., p. 176.

<sup>1367</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 49.

<sup>1368</sup> Le terme est employé par Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 40. Dans sa lecture psychanalytique du conte, il met en avant le talent de Flaubert à faire du « somptueusement insignifiant », « de ce *presque rien* » d'une existence « un destin en quelque sorte exemplaire », un destin qui fascine le lecteur parce que son protagoniste révèle une nature 'simplement' contradictoire : « De la servante de Mme Aubain on peut dire à bon droit ces deux choses contradictoires : elle est transparente, elle est opaque. Transparente en ce que rien chez elle n'arrête le regard, ni de la maisonnée où on la côtoie, ni du lecteur qui s'aventure dans le lisse, le feutré de sa vie. Opaque aussi bien, puisque personne, même sa maîtresse, son curé ou la mère Simon, ne comprend pourquoi, comment, avec quelle intensité elle pense, désire, assimile le peu que le hasard lui offre. [...] Voilà vraiment une héroïne du mi-chemin, mais elle ne jouit pas des chances dont bénéficient ceux du juste milieu, qui ont reçu un peu de tout : ni moyenne ni médiocre, elle aurait plutôt un peu de rien. » Ibid., p. 30.

<sup>1369</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12.

<sup>1370</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 279.

éliminer, les sciences modernes aboutissent à classer l'amour comme une maladie. L'erreur résulte des prémisses même de ces interrogations nouvelles qui essayaient d'expliquer l'âme (le profond, l'unique, l'impénétrable, ...) on s'appuyant sur les pulsions corporelles. La vision réductionniste devient malhonnête, car trompeuse, syllogisme incomplet dès sa naissance. Il tue l'amour et il lui substitue la peur de l'Autre et le désir de transgresser les codes ; le résultat : il réduit le discours sur l'amour à une apologie contre l'interdit, appuyé sur cette liberté nouvelle du langage. Entre l'analyse psychologique et le débat sur les normes sociales, la folie amoureuse est devenue folie tout simplement :

« Déchaînement dont l'absolu peut aller jusqu'au crime vis-à-vis de l'aimé, l'amour qu'on dit justement *fou* fait pourtant bon ménage avec une lucidité aiguë, surmoïque, féroce, qu'il est cependant le seul à pouvoir, provisoirement, interrompre. Hymne au don total à l'autre, un tel amour est également, et de manière presque aussi explicite, un hymne à la puissance narcissique à laquelle je peux même *le* sacrifier, *me* sacrifier. »<sup>1371</sup>

Folie et lucidité, c'est dans la nature contradictoire de l'amour que réside toute sa puissance « métaphorique », dont Julia Kristeva, met en avant l'équivoque, ce qui est pour elle « à la fois infini du sens et éclipse du sens ». <sup>1372</sup> La psychanalyse se voit elle aussi obligée d'admettre ses limites et le fait qu'elle emploie souvent un langage « métaphorique » (emprunté aux arts) ne peut nous laisser indifférents : ne serait-ce pas là une reconnaissance d'avoir un peu dépassé ses possibilités, du moins en ce qui concerne la volonté de disséquer l'amour. Parler d'« éclipse de sens » n'est-ce pas une autre façon de dire que le Sens lui reste inconnu, alors qu'« infini du sens » nous apparaît comme synonyme d'un Sens qui la dépasse, trop « grand » pour la science.

Au lieu de rentrer dans un débat avec la science, le propre du discours littéraire est de pouvoir utiliser les arguments de la science à ses propres fins, en modelant sans cesse ses positions, en s'enrichissant. Ce que le récit du *Perroquet Vert* emprunte à la vision désenchantée et dés-érotisée de l'amour c'est l'argument concernant l'insuffisance de l'idéal de l'amour-passion, classé au rang de maladie. Derrière des arguments scientifiques (telle une détermination génétique que dénonce la narratrice du *Perroquet Vert*, un trouble du sang qui prédispose les membres de la famille Dalgroukine à de folles passions) s'articule un discours qui vise à rompre avec cette folie chantée par les poètes et qui coûta la vie à de malheureuses âmes sensibles. La narratrice du *Perroquet Vert* articule un discours qui se sert du vocabulaire

---

<sup>1371</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>1372</sup> *Ibid.*, p. 10.



spécifique d'un code amoureux qu'on reconnaît aisément. « Une morsure venant de lui me ferait moins de mal que ce désir dont je souffrais.. »<sup>1373</sup>, avoue la jeune enfant quant à sa passion pour le perroquet, paroles brûlantes qui comprennent leur propre dénonciation, prononcées par celle qui n'est encore qu'une enfant. Le danger que guette l'héroïne est celui de confondre l'amour-passion, l'amour-désir pour l'autre amour, l'amour mystique, celui qui se résume à cette passion désintéressée qui permet de dire que « le plaisir de l'amour est d'aimer... »<sup>1374</sup>. Mais dans la réalité de l'expérience, l'amour-passion dévore car il est « cet amour qui passe toute raison »<sup>1375</sup> et les héroïnes donnent à leur attachement anodin (pour le perroquet, et puis, pour un banal officier comme « Renellino ») les allures des passions tragiques propres aux lectures sentimentales :

« J'eusse préféré mille fois mourir de sa présence que mourir de vivre sans lui. »<sup>1376</sup>

La passion est une construction romanesque pour les personnages du *Perroquet Vert* qui semblent jouer une pièce où les passages récités alternent avec des aveux personnels : entre « l'amour m'était venu avant la raison »<sup>1377</sup> qui situe la passion amoureuse comme maladie transmise par le sang, (la narratrice se situe comme partie intégrante d'une lignée de « moi intraitables, et qui ne livrent leur cœur qu'une fois »<sup>1378</sup>) et les épisodes remettant dans la logique de la perte la justification pour le désir d'attachement du personnage, l'amour se refuse à toute définition nette, il est cette relation éternellement renégocié avec l'Autre qui traverse des moments d'effusion et des périodes de vide où la perspective de l'échec futur réactualise la plaie jamais guérie d'un deuil impossible.

Pour le Je du *Perroquet Vert*, la maladie d'amour a pu être guérie justement parce qu'elle remplissait les critères d'une folie, d'un état qui permet de changer une réalité pour une autre. Dans ce sens, la vie et l'œuvre d'art se rencontrent pour jongler avec les formules. Le langage révèle autant qu'il cache, le témoignage du Je fait de l'amour fou (du perroquet) son objet, cet amour contre lequel l'héroïne dit s'être immunisée. Reste cette absence d'amour qui contient la parole authentique et vraie, ce manque que la parole écrite s'efforce tant bien que mal de guérir. Le récit surgit alors comme une parole qui tente de récupérer « l'amour du temps qu'il fait, – comme le note la Princesse – quel que soit ce temps, non pas à moi seule,

---

<sup>1373</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 61.

<sup>1374</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>1375</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>1376</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>1377</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>1378</sup> *Ibid.*, p. 288.

mais à d'autres et puis d'autres »<sup>1379</sup>, tel que les conseils de l'abbé Mugnier le lui avaient appris :

« L'abbé Mugnier m'apprenait tout au contraire à guérir, à aimer ma vie, en la haïssant, toutes mes vies, passées et futures, en acceptant ma vie présente. En chacun de nous un monde finit et un monde commence. »<sup>1380</sup>

### **Le rapprochement de l'Autre: combattre la distance, l'amour et le savoir**

Partant du projet de Rousseau de corriger la doctrine de Hobbes et de « créer un érotisme humain dans une nature comprise comme dépourvue d'*éros* »<sup>1381</sup>, Allan Bloom remonte jusqu'aux philosophes de l'Antiquité, qui, tout comme les romantiques, témoignent de deux centres d'intérêt complémentaires : l'exploration de l'âme et « l'amour de la vérité »<sup>1382</sup>. Bloom insiste sur cette vision qui assigne au romancier et au poète la position privilégiée de l'observateur qui, grâce à « la qualité de son regard » transmet, en fin psychologue, les inflexions de l'âme et, en artiste sous l'inspiration de la muse, l'amour du beau.<sup>1383</sup> Ce que Bloom considère comme décisive pour la modernité c'est la « victoire des psychologues scientifiques, et d'abord de Freud, sur les romanciers » ; à la différence des psychologues artistes, les professionnels du métier emploient les mêmes moyens pour étudier « l'instrument de la connaissance » et « la connaissance de la nature ».<sup>1384</sup>

« Selon la formule d'Alexandre Kojève, un artiste fait l'amour pour en écrire, mais Freud croit qu'il écrit pour faire l'amour ou parce qu'il ne peut le faire. »<sup>1385</sup>

Dans la préface d'un ouvrage collectif sur l'altérité, Jérôme de Gramont<sup>1386</sup> se propose de répondre à la question des motivations qui poussent l'homme à chercher un rapprochement avec autrui et à prendre le risque d'affronter l'inconnu. De Gramont nous offre comme réponse possible le problème de la conscience morale et de la conscience savante. D'un côté, lorsque notre héros témoigne d'une conscience morale, « il n'y a pas d'histoire de l'autre qui ne puisse devenir la sienne »<sup>1387</sup>, même si le héros est séparé par autrui par une distance qui

---

<sup>1379</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 52.

<sup>1380</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>1381</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 272.

<sup>1382</sup> Allan Bloom souligne que les romantiques étaient de vrais psychologues, alors que l'Antiquité nous avait donné « le plus grand psychologue », Socrate, in *op. cit.*, p. 273.

<sup>1383</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 273.

<sup>1384</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>1385</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>1386</sup> Jérôme de Gramont, « Préface » à *L'Autre dans les encyclopédies*, *op. cit.*, pp. 11-22.

<sup>1387</sup> *Ibid.*, p. 12 : « N'est-ce pas le fait précisément d'une conscience morale que de se lier au proche et au lointain pour le sauver et lui rendre justice, comme si le souci de l'autre devenait alors son affaire la plus proche ? », s'interroge Jérôme de Gramont.

peut se manifester à de nombreux niveaux (géographique, culturel, etc.). Si les rapports changent lors du contact avec autrui c'est justement grâce à cette conscience morale qui permet la métamorphose extraordinaire de « l'inconnu qui fait peur » en ami, car « la conscience morale n'imagine pas qu'elle puisse jouir de la vie loin de ces autres qui sont devenus ses amis. »<sup>1388</sup> Ainsi, la princesse d'Isvor décide de ne plus quitter les paysans, devenus ses amis et, s'adressant à Émilien qui l'attend à Paris, elle explique la portée de son nouvel amour :

« Dans votre dernière lettre, vous me mettiez en garde contre la duperie qui serait l'amour du peuple, une généralisation sentimentale qui n'a donné que désespoir et dégoût à ceux qui l'ont essayée. N'ayez crainte ! Si j'aime les gens d'Isvor et ceux qui leur ressemblent, c'est en les considérant comme des objets doués du pouvoir de me plaire, comme j'aime l'arbre fruitier de la route qui ne m'appartient pas ; et pourtant je désire qu'il fleurisse. »<sup>1389</sup>

L'amour décrit de cette manière permet aussi bien une comparaison avec une vision barrésienne de facture panthéiste<sup>1390</sup> qui laisse entrevoir Dieu dans la voix de la montagne, le parfum d'une rose ou la mémoire de la terre.<sup>1391</sup> « Amour » absorbe alors une connotation supplémentaire qui est celle d'une communion mystique avec le monde, avec autrui.

D'un autre côté, la conscience savante entraîne le héros dans l'aventure du savoir : « l'autre est aussi l'affaire de la pensée »<sup>1392</sup>, note Jérôme de Gramont, soulignant la raison primordiale qui attire l'être vers l'inconnu, vers le différent – la quête de la connaissance. Suivant la pensée levinassienne, le critique signale le « nouveau » comme principe fondateur de tout savoir :

« L'aventure de l'esprit en Occident est aussi savoir, et le savoir ne cesse de se rapporter à l'autre pour le comprendre et le dévoiler. 'Le penseur entretient dans la vérité un rapport avec une réalité distincte de lui, *autre* que lui.'<sup>1393</sup> Hors de ce mouvement de la conscience vers l'autre, la pensée resterait assurément lettre morte. »<sup>1394</sup>

---

<sup>1388</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1389</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 344.

<sup>1390</sup> « Je suis le minéral, écrivait Barrès en 1898. [...] Et je m'écrie, il y a bien des manières d'envisager Dieu, depuis la bonne femme qui le prie en marmottant son chapelet, mais la meilleure et qui n'y contredit pas, c'est la géologie. », in « Mes Cahiers », *Mes Cahiers 1896-1923, op. cit.*, p. 114.

<sup>1391</sup> « *La Terre et les Morts* – Mes dieux, c'est-à-dire ma race comment les entendre.

On m'objectera comme faisait Thaos :

« Ce n'est pas un dieu qui te parle, c'est ton propre cœur. »

Je réponds avec Iphigénie :

« C'est par notre cœur seulement que les dieux nous parlent. » » *Ibid.*, p. 161.

<sup>1392</sup> Jérôme de Gramont, *op. cit.*, p. 17.

<sup>1393</sup> Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, 1974, p. 165, cité par Jérôme de Gramont, *op. cit.*, p. 17.

<sup>1394</sup> Jérôme de Gramont, *op. cit.*, p. 17.

## Intégrer un milieu : l'Autre comme collectivité

La distance qui sépare la princesse d'Isvor des paysans ressort d'une manière très évidente lorsqu'elle s'apprête à intervenir dans leur manière de vivre et leurs coutumes. L'épisode où la princesse essaie de convaincre une femme enceinte de renoncer au carême qui tuerait par malnutrition l'enfant dans son ventre, va lui faire comprendre qu'il existe des distances qui sont impossibles à combler. Vivre avec les Autres signifie aussi, même si c'est difficile à accepter, vivre avec et dans la distance : « distance » rejoint ici le terme de « différence » :

« Quand donc comprendrai-je que ces gens ne veulent pas de mon ingérence, et qu'à peine manifeste, ma sympathie leur suffit ? [...] »

... Ne plus intervenir, laisser faire, ne pas me commettre et surtout ne pas m'imaginer qu'ils ont des torts envers moi.

En réalité, ils n'en ont aucun... si ce n'est le tort de m'avoir fait croire que j'allais exercer sur eux une influence que rien n'eût justifiée, il faut bien le dire. »<sup>1395</sup>

Pour l'Avant-propos de son livre *En finir avec soi. Les voix du suicide*, Marc Chabot choisit comme titre la formule « L'être humain n'existe qu'accompagné »<sup>1396</sup>, et il fait un plaidoyer convainquant pour l'une des valeurs dont la société moderne semble avoir oublié l'existence : « nous avons besoin d'une solidarité »<sup>1397</sup>, nous dit l'auteur.

La connaissance de soi et de l'Autre est à envisager aussi dans la perspective de la dimension sociale de toute expérience humaine. Dans ses rapport avec l'altérité, le Je prend conscience de l'importance de placer la raison de ses relations avec autrui dans une logique du groupe : « C'est aussi avec le social que se conjugue le nouveau discours de l'intime, écrire sur soi impliquant un détour par l'autre et par le monde. »<sup>1398</sup>

Le Je se montre fasciné par la structure sociale telle qu'elle est représentée par la communauté paysanne d'Isvor, car il arrive vite à la conclusion que, pour comprendre chaque individualité, il faut d'abord bien connaître les lois de la collectivité dont elle fait partie. Dans une étude que nous avons signalée par ailleurs, Ina Schabert note :

« There is not a quantitative but rather a qualitative difference between the comprehension of one, individual person and the knowing and understanding of an alien group, of national or ethnic

---

<sup>1395</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 31.

<sup>1396</sup> Marc Chabot, *En finir avec soi. Les voix du suicide*, op. cit., pp. 11-16.

<sup>1397</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1398</sup> Aline Mura-Brunel, op. cit., p. 5.

communities other than one's own, of racial minorities, of historical periods of the past, of persons of the other gender. »<sup>1399</sup>

Même si Schabert considère qu'en connaissant la collectivité on arrive à comprendre certains aspects de la vie d'une personne, le point de vue défendu dans son étude serait plutôt que l'intérêt central du savoir interpersonnel (« the act of interpersonal knowing »,) est à délimiter dans la façon unique de chaque individu à interagir avec le groupe :

« Of primary importance is the other person's particular mode of participation in his or her social world, the person's unique perspective on the social structure, the person's specific manner of relating to the group to which he or she belongs, and the changes in his or her attitude towards the group. It is by reconstructing those manifold and varying relationships that knowledge is obtained of a unique person, different from everybody else. The search for the other in literature is directed towards the point where the person's social identity merges with his or her subjective, existential, creative identity. »<sup>1400</sup>

D'après Schabert, celui qui offre la réponse la plus complexe sur la connaissance de l'Autre serait Jean-Paul Sartre qui précise la nécessité d'une investigation sur deux niveaux : sur le plan de la particularité psychique, à l'aide d'une interprétation psychanalytique des faits biographiques, et sur le plan social, par l'intermédiaire d'une évaluation du contexte historique.<sup>1401</sup> L'affirmation de l'existence de l'Autre puiserait sa source dans ce que Sartre appelle la « compréhension préontologique ». Il insiste sur l'importance du regard d'autrui, surtout pendant des moments de honte, de peur ou de fierté, où le fait d'avoir la conscience d'être regardé s'avère très important.

Sartre articule sa réflexion sur les rapports avec l'Autre notamment dans sa *Critique de la raison dialectique* (1960), et surtout dans *Question de la méthode* (1957) où il insiste sur le fait que pour connaître l'individu toute étude ne doit pas se réduire à l'explication du contexte socio-économique et du milieu intellectuel. Situer l'individu dans le cadre historique est une composante nécessaire de toute analyse, mais elle doit être accompagnée, selon Sartre, d'une réflexion basée sur les outils de la psychanalyse. Toute investigation psychanalytique se base, précise-t-il, sur une recherche très profonde des déterminants biographiques et sociaux. Schabert insiste sur le fait que, dans la vision de Sartre, la compréhension est considérée comme un mode de vie, comme partie intégrante de la « praxis ». La connaissance de l'Autre

---

<sup>1399</sup> Ina Schabert, *op. cit.*, p. 1.

<sup>1400</sup> *Ibid.*, pp. 1-2.

<sup>1401</sup> « As a particular psychic dynamism, the other's reality can be reconstructed by way of a psychoanalytic interpretation of the biographical facts. As a specific, complex and multi-layered social condition it must be defined through an assessment of the historical situation. », *Ibid.*, p. 11.

dépendrait alors de l'effort soutenu de l'individu. Car seul un geste « totalisateur » comprenant ouverture et dévotion dans la recherche factuelle d'un côté, et un effort mental (intellect, sensibilité et imagination) d'un autre côté, serait capable d'ouvrir la voie vers l'Autre<sup>1402</sup>. Développer « le lien synthétique de réciprocité »<sup>1403</sup> serait, selon Sartre, la meilleure modalité de la lutte contre les processus d'aliénation et de réification qui caractérisent les sociétés bourgeoises et communistes. Schabert remarque que les idées de Sartre correspondent en grande partie avec les théories américaines sur l'identité, notamment des années cinquante et soixante, car elles embrassent une double perspective sur l'individu envisagé dans son identité sociale et existentialiste. Ces théories soulignent la difficulté de la démarche de tout processus de compréhension d'une identité, de l'Autre ou de soi-même.<sup>1404</sup>

Mais il faut souligner une fois de plus qu'avant même les thèses sartriennes la question du rapport entre l'individu et la collectivité, en tant que relation entre un Moi et d'Autres Moi, est longuement développée par Barrès. Comme nous l'avons déjà signalé, le postulat barrésien de l'énergie nationale (sujet de sa deuxième trilogie) met en avant un mécanisme social dont le fonctionnement ressemble à celui d'un « organisme vivant »<sup>1405</sup>, pour reprendre la comparaison suggestive construite par Jean-Michel Wittmann pour décrire l'univers dans lequel évoluent les héros des *Déracinés*. Ambiguë alliance de biologique et de spirituel, la quête barrésienne de l'absolu intègre une réflexion sur le lien Moi-collectivité au sens d'un rapport organique entre le tout et la partie (« entre l'organe et l'organisme »<sup>1406</sup>, dirait

---

<sup>1402</sup> « The 'totalizing' act of comprehension is a dynamic mental movement in which the whole of the other's life is to be grasped as a 'pro-ject', that is, as a purpose-bound interplay of thought and deed, of harking back to the past and planning for the future, of reaction to given conditions and of free action – even though Sartre's freedom consists in nothing but a choice between different ways of coping with the network of constraints. Sartre conceives of the manifestations of free will as the 'coloration' of the 'pro-ject' of the other's life, « subjectively, its taste; objectively, its style. » (*Search for a Method*, trans. Hazel E. Barnes, New York, A. Knopf, 1963, p. 105) [...] The only linguistic medium rich and pliable enough to communicate the process and the result of comprehension is, as Sartre makes clear in several essays written between 1960 et 1972, the medium of literature. », *Ibid.*, p. 13.

<sup>1403</sup> Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 146, cité par Schabert, *op. cit.*, p. 14.

<sup>1404</sup> Ina Schabert, *op. cit.*, p. 16: « They convey the impression that identity can be experienced *either* as the objective, social self *or* as purely subjective being. The state of mind that enables one to perceive existential identity would, it seems, preclude the mental attitude needful for the observation of social identity, and vice versa. Heinz Lichtenstein calls this « the dilemma of human identity. » « Any definable identity, »<sup>1404</sup> he argues, « requires that we perceive ourselves as objects, which means equating identity with the identity given to us as social roles, losing thereby the sense of identity as pure actuality of being ». »

<sup>1405</sup> Jean-Michel Wittmann, *Barrès romancier*, *op. cit.*, chapitre « L'Organe et l'Organisme », pp. 104-122.

<sup>1406</sup> Voir Wittmann, *op. cit.*, pp. 104-110.

Wittmann) et d'un déterminisme social qui déclame en faveur de la préservation d'un corps social qui en dépit de ses faiblesses, ses maladies<sup>1407</sup> se soutient sur des racines solides<sup>1408</sup>.

« Je suis Français et je désire, j'ai besoin que ce groupe social se constitue parce que c'est dans ce groupe que je trouve les conditions de ma vie (façon de sentir, honneur, clarté et analyse, langue). »<sup>1409</sup>

« Les morts ! Eh ! que serait donc un homme à ses propres yeux s'il ne représentait que soi-même ? Quand chacun de nous tourne la tête sur son épaule, il voit une suite indéfinie de mystères, dont les âges les plus récents s'appellent la France. Nous sommes le produit d'une collectivité qui parle en nous. »<sup>1410</sup>

En dehors des rapprochements possibles et donc des leçons sur le savoir et sur le rapport avec et à l'intérieur de la collectivité, les œuvres de Marthe Bibesco ne cessent d'affirmer que chaque interaction entre le Je et l'Autre s'avère une expérience unique. Pour que la démarche ne glisse pas vers la morale, la connaissance de l'Autre doit rester tout premièrement un plaisir :

« Si je ne peux les instruire, du moins vais-je m'instruire d'eux. C'est la résolution que je viens de prendre. Où me mènera-t-elle ? Je ne sais... Toujours plus loin que cette abstention dont je souffre, et qui me renvoie dans la solitude. [...]

Mes mobiles ne sont que la sympathie, la curiosité, la soif de l'amusement. C'est mon plaisir que je cherche... »<sup>1411</sup>

Se rapprocher de l'Autre signifie avant tout assumer un risque, celui de le bouleverser, et/ou celui du malentendu.

« Ma présence, qu'elle soit dissimulée derrière le poêle ou non, ne manquera pas de leur être signalée, et de jeter le trouble dans leurs pauvres consciences. Je le sais, mais j'en cours le risque. J'ai soif de m'instruire et de les connaître : une occasion s'offre à moi, je la saisirai... »<sup>1412</sup>

---

<sup>1407</sup> « Les élus et les damnés, ceux qui pourront recouvrer leurs intégrité et ceux dont la désintégration est inévitable, ont en commun d'être tous des corps malades. » décrit Wittmann la condition du héros barrésien des *Déracinés*, *Ibid.*, p. 112.

<sup>1408</sup> Voici comment ressort la leçon du besoin d'intégrer l'individu dans une collectivité non pas pour dissoudre le Moi mais pour le consolider, formulée par Taine s'adressant à Rœmerspacher, un des jeunes déracinés lorrains ayant débarqué au Quartier latin en quête d'un enseignement supérieur :

« Il [Taine] se fit répéter plusieurs fois que le jeune homme [Rœmerspacher], après deux années [depuis son arrivée à Paris], vivait encore presque exclusivement avec les Lorrains.

- Ainsi vous avez une sorte de famille, sinon une parenté, des compatriotes, un clan. Les idées sont abstraites ; on ne s'y élève que par un effort : quelque belles qu'elles soient, elles ne suffisent pas au cœur. Ce sera une chose admirable si, grâce à ces compatriotes, vous pouvez introduire dans votre vie la notion de sociabilité. [...] Respectons chez les autres la dignité humaine et comprenons qu'elle varie pour une part importante selon les milieux, les professions, les circonstances. Voilà ce que sait l'homme sociable, et c'est aussi ce que nous enseigne l'observation de la nature. » Maurice Barrès, *Les Déracinés*, in, *Romans et voyages*, op. cit., p. 595.

<sup>1409</sup> Maurice Barrès, « Mes Cahiers », in *Mes Cahiers 1896-1923*, op. cit., p. 138.

<sup>1410</sup> Maurice Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, op. cit., p. 68.

<sup>1411</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 33.

Mais c'est un risque qu'il faut assumer car le bonheur ne peut s'accomplir ici qu'à travers la communion. Le désir de rapprochement et de lien avec les autres dont témoigne *Isvor*, laisse entrevoir l'esprit de tolérance du mentor de Marthe Bibesco, l'abbé Mugnier, qui dans la période troublée des conflits mondiaux n'eut pas peur de prêcher une parole d'amour et de tolérance :

« Aussi longtemps que personne, parmi les puissants, ne saura aimer l'idéal des autres et son prochain comme soi-même, comble d'amour et certitude de pardon, l'abbé Mugnier savait qu'il n'y aurait rien de fait pour pacifier la terre. Lui qui était un Français de toujours, ne le fut jamais au détriment d'autrui. »<sup>1413</sup>

Le bonheur personnel surgit dans la foule des émotions des autres, dans le plaisir d'un instant partagé qui semble toujours vouloir se dérober :

« La joie des autres fait ma joie. Le sentiment de la vie individuelle fond en moi au contact de la foule comme se dissout, dans l'eau, la pierre à chaux sortie du four. [...] N'est-ce pas mon sort de me complaire au bonheur d'autrui, d'en avoir le spectacle et je pourrais presque dire l'illusion ? »<sup>1414</sup>

Dans le récit d'*Isvor*, l'amour surgit comme restitution car la princesse témoigne d'une volonté de renouer avec ses sources : l'amour tend vers l'intégration car le Je veut actualiser un lien affectif gravé dans sa mémoire. Dans l'attitude de la princesse se lit la compassion et le partage des mêmes valeurs ; ceci devient évident dans un épisode tel que le plaidoyer en faveur du repos bien mérité par ce peuple de laboureurs, leur exploitation séculaire expliquant cette lenteur dans leur démarche qui agace tant Pitts, la gouvernante anglaise :

« Pourquoi ils dorment, Pitts ? C'est qu'ils se sentent fatigués. Ne nions point leur fatigue. Elle est profonde. Je la devine dans tous leurs gestes, dans toutes leurs attitudes, dans toutes leurs pensées. [...] Leur lassitude est si grande qu'ils espèrent de la mort seule un repos égal à leur fatigue. [...] Le tout est de découvrir le pourquoi de leurs privations et s'ils vivent mal par ignorance, par ascétisme ou par nécessité. »<sup>1415</sup>

Plus que la perception d'un simple observateur qui essaie de comprendre, même si ses idées sont parfois en contradiction avec les pratiques de cette société, l'intérêt se voit détourné sur le rapport particulier qui existe entre la narratrice et la société qui fait l'objet de sa réflexion : elle y appartient par des liens de sang et d'ordre ancestral. D'un autre côté, la

---

<sup>1412</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>1413</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié I*, p. 92.

<sup>1414</sup> *Isvor, le pays des saules*, pp. 176-177.

<sup>1415</sup> *Ibid.*, p. 106.



princesse y est étrangère par sa vie même (son éducation, sa culture occidentale), par ses années vécues à l'étranger. Qu'est-ce qu'elle recherche ? Un lien ancestral, un lien émotionnel, une sensibilité, un savoir ? Est-il possible de créer ce lien ? La princesse se déclare consciente du fait qu'elle ne pourra jamais se sentir entièrement intégrée dans le peuple du pays des saules mais qu'une autre position peut s'avérer tout aussi satisfaisante. La princesse se dit heureuse d'assumer une double perspective, celle du regard complice et du regard étonné de découvrir de nouveaux trésors. Mais il faut regarder avec les yeux du cœur pour apercevoir ces richesses. Le récit joue sur une double perspective, notamment par une technique qui vise à confronter deux visions du monde à travers les impressions, nettement différentes, des deux voyageuses que sont la princesse et sa gouvernante, Pitts : Pitts remplit à nouveau le rôle de l'étranger venu d'ailleurs qui s'ennuie devant un paysage qui n'offre rien de spectaculaire à voir, alors que la princesse (l'étranger d'ici) s'exalte devant un paysage du cœur qui lui inspire des thèmes orientaux :

« C'est vrai qu'il n'y a rien que Pitts puisse voir, et visiter encore moins !

Il n'y a que le ciel et la terre, ce qui ne constitue point, à proprement parler, un paysage. Pas de premier plan. Rien qui se puisse photographier ! [...]

Pitts notera : des huttes couvertes de roseaux. Et moi : les vergers sont en fleurs ! Des haies les séparent, non pas des haies vives, ni des palissades, comme dans la montagne, mais des haies tressées avec des branches de saules et d'aulnes, en manière de corbeilles. De ces vanneries grises émergent les rameaux fleuris des poiriers qui sont blancs et des pruniers qui sont moins blancs. Un pêcher s'allume, rose comme un feu de Bengale. [...]

Quand j'affirme que ce village est joli, Pitts ne veut pas en convenir, parce que les maisons n'ont pas de cheminées, et que la fumée sort par le toit :

– Comme chez les Zoulous ! dit-elle. »<sup>1416</sup>

Le regard de la princesse d'Isvor est celui-là même qui traduit avec fidélité l'amour de Marthe Bibesco pour sa terre d'origine et tout particulièrement pour ce peuple auquel elle dédie peut-être son plus beau roman.

## **II.7. L'inceste adelphique (Je-sœur / Autre-frère)**

Tout rapport entre un Je et son Autre-Adelphe engendre un contexte particulier dont le motif le plus exploité par la littérature est l'inceste, cette relation qui jette sur l'amour fraternel le postulat d'un interdit qui scandalise le social et fascine le littéraire :

---

<sup>1416</sup> *Ibid.*, p. 107.

« The incest motif is semiotically neutral: trivial or terrible, gloomy or lighthearted, crime or encouragement, privilege of the elect or custom of the gods. What arouses interest is the reception of the motif as experience, its extraordinary or exemplary power. »<sup>1417</sup>

Noyés par le pouvoir d'une telle exemplarité, les amants de Gatchina ignorent que l'œuvre d'art n'est pas l'équivalent de la réalité, mais une « potentialité » :

« A work of art is superior to life in that it gives us a ready-made selection from the world of experience, and turns that selection, along with its consequences, into the form of a human potentiality which becomes part of the world's heritage. »<sup>1418</sup>

« Inceste adelphique » : ce syntagme comporte deux termes qui valident une certaine réalité de l'intime. Si le terme grec *adelphos* signifie bien « frère, jumeau » impliquant le sens large d'une « union » ou « réunion d'éléments ayant la même fonction ou appartenant à la même espèce », l'adjectif « adelphique » se fait prioritairement synonyme de « fraternel » pour délimiter « le couple biologique » plus précisément les liens entre deux ou plusieurs frères au sein d'une famille.<sup>1419</sup> Les liens adelphiques ne fournissent que le moteur, le point de départ d'une multitude de rapports allant de l'amour à la haine, de l'union au conflit et les textes sur les liens aux seins des couples adelphiques traversent les époques, des textes hagiographiques et sacrés jusqu'à nos jours. Il nous paraît révélateur de mentionner les quatre sens qu'Isodore de Séville, cité par Sophie Cassagnes-Brouquet, attribue au terme de « frère » dans ses *Étymologies* : être frère « par nature » (la fratrie à base organique et adelphique), « par parenté », « par peuple » et « par appartenance à l'humanité ».<sup>1420</sup> Cette classification semble retrouver le pouvoir symbolique du terme originaire. Concernant l'autre composante de notre syntagme nous reprenons quelques remarques formulées par Daniel Baruch qui s'interroge sur l'étymologie du mot « inceste » : les dictionnaires, observe Baruch, s'accordent pour trouver son origine dans le latin *incestus* qui provient à son tour de *castus*. Et c'est là où Baruch intervient car ce *castus* dans son sens de « chaste » qui est souvent invoqué pour expliquer l'inceste (donc au sens de « ce qui n'est pas chaste ») serait une étymologie douteuse car elle fait penser aux Cathares qui « condamnaient tous rapports sexuels, même matrimoniaux » ; donc, l'inceste en tant qu'une « entorse à la chasteté, un petit écart de

---

<sup>1417</sup> Friedrich Ohly, *op. cit.*, p. 140.

<sup>1418</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>1419</sup> Martine Yvernault, « Frères et sœurs : les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval », in *Frères et sœurs : les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval*, Actes du colloque de Limoges 21 et 22 septembre 2006, Edités par Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault, Belgium, Brepols Publishers, 2007, p. 5.

<sup>1420</sup> Sophie Cassagnes-Brouquet, « Conclusions », in *Frères et sœurs : les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval*, *op. cit.*, p. 247.

conduite » n'aurait pas pu susciter autant d'horreur, voire la punition de mort chez les Romains.<sup>1421</sup> Selon Baruch, ce n'est pas l'adjectif *castus* qui est à l'origine du terme moderne, mais « un autre *castus*, un nom, celui-là, qui signifie 'loi' ou 'règlement religieux', et donc, « interdit ». Avec sa négation, *incestus*, c'est l'acte qui va à l'encontre des préceptes édictés par les prêtres-légistes. En français, « inceste » n'est pas un décalque érudit des humanistes de la Renaissance ; il naît au Moyen Âge pour désigner les unions prohibées. »<sup>1422</sup>

Analyser une relation incestueuse suppose avant tout d'envisager la situation particulière qu'accompagne tout tabou, c'est-à-dire « un interdit silencieux et sacré »<sup>1423</sup>. S'intéressant à l'inceste, la littérature moderne procède à la remémoration et à la récupération d'un thème propre à la tragédie, comme le souligne Houria Bouchenafa, qui s'interroge sur la question de la « médiation esthétique, littéraire, dans l'appréhension de ces tabous »<sup>1424</sup> : l'écart est définitoire, car il serait facile de constater que ceux qui sont perçus comme des rejetés/aliénés dans la société réelle et dans le temps profane, peuvent devenir des héros à l'intérieur de l'espace littéraire ou mythique, d'autant plus que la transgression des tabous représente un atout pour le personnage littéraire ou mythique. Le poète et essayiste Bertrand D'Astorg suit la piste ouverte par Lévi-Strauss du lien entre « inceste » et « énigme » pour analyser la fascination qu'exerce l'énigme de l'interdit incestueux en littérature :

« [...] si l'interdit retient encore entre elles des valeurs traditionnelles indispensables, le récit de sa transgression tend à l'inversion d'un langage assez fort pour signifier à la fois ce que l'on exalte et ce que l'on dissimule... L'attente de l'état androgyne, manifeste dans le vertige que le frère et la sœur goûtent l'un par l'autre, l'espoir pour chacun de parvenir à la connaissance que l'autre prend du monde par son éros, ne peuvent qu'enrichir le langage dans l'échange suractivé des sentiments, des mots et du plaisir des textes. »<sup>1425</sup>

Si pour la loi sociale l'inceste est un interdit, pour la littérature il est une énigme. L'inceste est condamné comme s'il s'agissait d'un acte « contre-nature » (« *unnatural acts* »<sup>1426</sup> est le terme exacte employé par James B. Twitchell), alors que la plupart des études

---

<sup>1421</sup> Daniel Baruch, *Au commencement était l'inceste. Petit essai d'ethnologie littéraire*, Paris, Zulma, 2002, p. 25.

<sup>1422</sup> *Ibid.*, p. 26. Comme le note Baruch, né à l'époque des croisades et de l'Inquisition, le terme d'inceste reste le seul, dans la multitude des termes concernant la sexualité, à contenir dans sa structure linguistique même sa propre condamnation.

<sup>1423</sup> Houria Bouchenafa, *Mon amour, ma sœur. L'imaginaire de l'inceste frère-sœur dans la littérature européenne à la fin du XIXe siècle, Essai*, L'Harmattan, 2004, p. 7.

<sup>1424</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>1425</sup> Bertrand D'Astorg, *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1990, p. 116.

<sup>1426</sup> James B. Twitchell, « Preface », in *Forbidden Partners. The Incest Taboo in Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1987, p. xi.

s'accordent pour le cataloguer comme un acte « contre-culture » (Twitchell parle de « uncultural acts »<sup>1427</sup>). Twitchell adopte lui aussi le terme d'« énigme »<sup>1428</sup> pour qualifier l'interdit incestueux dans la diversité des réponses et des définitions offertes par les sociétés appartenant à des géographies et/ou des époques différentes, pour rendre son « flottement de sens »<sup>1429</sup>, comme le qualifie D. Baruch, en fonction des circonstances et des intérêts :

« [...] one of the most enigmatic and far-reaching concerns of humankind especially in the modern world. How we ultimately come to understand it, if we can, both determines and is determined by the most fundamental concepts of nature, family, sex roles, society, and self. »<sup>1430</sup>

Interdit de la culture et non pas de la nature, l'inceste prend tout son sens lorsqu'il est analysé dans le contexte social, le seul qui puisse le dénoncer. En ce sens les thèses d'Émile Durkheim restent incontournables ; le sociologue, ayant contesté toute justification biologique, met en avant l'aspect culturel de l'interdit de l'inceste et souligne dans *La Prohibition de l'inceste* (1897)<sup>1431</sup> la fonction sociale de cet interdit. Pour Durkheim, l'inceste interdit le mariage avec un proche car il existe une incompatibilité entre les « fonctions de parenté » et les « fonctions conjugales ». Concernant les premières, il faut noter que « la vie de famille est dominée par l'idée de devoir » et que les rapports au sein de la famille sont réglés par la morale ; l'amour dans la famille « n'est pas simplement un mouvement spontané de la sensibilité privée ; c'est, en partie, un devoir »<sup>1432</sup> ; les frères ont donc le devoir de s'aimer et de se respecter et ils sont élevés dans ce cadre qui comporte un caractère religieux car « le respect est le sentiment religieux par excellence »<sup>1433</sup>. Le deuxième type regroupe les relations sexuelles dont le moteur de l'union est le plaisir et dont le principe de base réside dans « leurs affinités électives »<sup>1434</sup> : « Ils s'associent parce qu'ils se plaisent, alors que frères et sœurs doivent se plaire parce qu'ils sont associés au sein d'une famille. »<sup>1435</sup> C'est cet amour « spontané », sans obligation ni règle, non soumis à la morale.<sup>1436</sup> Mais si la religion et la morale procurent à Durkheim l'argument nécessaire pour justifier la persistance de l'interdit de l'inceste, c'est-à-dire la confusion qu'entraîneraient les mariages endogamiques

---

<sup>1427</sup> *Ibid.*, p. xi.

<sup>1428</sup> *Ibid.*, chap. « The Enigma of Incest », pp. 1-40.

<sup>1429</sup> D. Baruch, *op. cit.*, p. 27.

<sup>1430</sup> James B. Twitchell, *op. cit.*, p. 40.

<sup>1431</sup> Émile Durkheim, *La prohibition de l'inceste et ses origines*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2008, 141 p., avec une Préface de Robert Neuburger, « Inceste et appartenance », pp. 7-19.

<sup>1432</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>1433</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1434</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1435</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1436</sup> *Ibid.*, p. 115.

entres liens de sang et liens d'inclinaison ou amoureux, cette thèse est insuffisante selon l'opinion de Robert Neuburger (psychiatre, psychanalyste) qui propose une hypothèse complémentaire :

« [...] le tabou du mariage incestueux recouvre une nécessité vitale pour tout groupe humain et, en particulier, pour les familles. Cette nécessité s'est manifestée par une obligation d'exogamie, puis par un interdit d'endogamie, bien plus efficace. Quelle est-elle ? Si l'on utilise le modèle auto-organisationnel pour 'penser' une famille, on peut définir celle-ci comme faite d'un intérieur, d'un intime et, selon l'expression heureuse du psychanalyste Serge Tisseron, d'un 'extime'. L'intime est ce qui fonde la différence : exister nécessite le maintien d'une différence entre l'extérieur, le monde banal et l'intérieur. »<sup>1437</sup>

Dans cette vision, l'inceste nuit à cette logique nécessaire d'un intérieur et un extérieur, où « intérieur » n'est pas l'équivalent de « biologique » mais d'« identité » (la différence spécifique fondatrice d'une famille, le « dispositif mythique »<sup>1438</sup> qui regroupe la somme des convictions sur l'origine de la famille ou le « mythe fondateur » avec ses rituels spécifiques, etc.) et où une reconnaissance sociale de la famille s'impose lorsqu'elle se montre « conforme à l'ordre extérieur »<sup>1439</sup>. C'est au nom d'un principe de réciprocité qui règle la dynamique des groupes sociaux que l'inceste se lit comme interdiction, et c'est bien là le grand mérite de Durkheim, comme le note Neuburger : montrer que l'inceste empêche cette :

« [...] nécessité fondamentale, vitale même aux groupes humains [...] de se relier à d'autres groupes, ce que l'on nomme l'exogamie, qui s'est transformée en obligation, puis en interdit, et, de ce fait, est devenue indiscutable, car irrationnelle. Cet interdit a une fonction complémentaire : le groupe social dans son ensemble n'existe que si son ordre est respecté par les familles. L'ordre dépend du respect qui entoure les détenteurs du pouvoir, les garants de l'ordre. »<sup>1440</sup>

Soulignant la fonction « sociale » de l'interdit de l'inceste (donc, « relative » et « contextuelle »<sup>1441</sup>), Neuburger salue l'explication donnée par Pierre Legendre (*L'Amour du censeur*) considérant que :

---

<sup>1437</sup> Robert Neuburger, « Préface. Inceste et appartenance », in Émile Durkheim, *La prohibition de l'inceste et ses origines*, op. cit., pp. 15-16.

<sup>1438</sup> « [...] un ensemble de convictions que l'on qualifie de 'mythiques' sur les qualités de la famille : d'où elle vient, ce qui est attendu de ses membres, bref, tout ce qui crée du 'nous' » *Ibid.*, p. 16.

<sup>1439</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1440</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>1441</sup> Neuburger classe les incestes en deux catégories majeures : l'Inceste (avec majuscule) pour nommer les relations sexuelles entre mère et fils, le seul universellement prohibé, et les autres incestes, dénommés les « petits incestes » pour regrouper les relations sexuelles père-fille, frère-sœur, oncle-nièce, etc. « considérés de façon variable, parfois interdits, parfois tolérés, parfois même favorisés suivant les époques, les lieux, voire la couche sociale considérée. » in Dr. Robert Neuburger, « Post-Face : Petits Incestes et Grandes familles », in *Une Mythologie de l'inceste II. Les Transgressions familiales dans la littérature*, collaborateur Dr. Jenny Lodéon, Talence, Université de Bordeaux III, coll. « Eidolon », 1986, p. 125.

« [...] l'État, l'Église, maintiennent leur pouvoir par ce tour de passe-passe qui substitue à des interdits sociaux, des interdits moraux, par le biais de l'amour, amour d'un tiers, Pontife, Christ, Dieu le Père au besoin, amour donné et amour reçu tels que ceux qui, au nom de ces mêmes effigies exercent le pouvoir, n'en paraissent que les dépositaires pleins d'humilité. »<sup>1442</sup>

Ainsi, dans *Le Perroquet Vert* l'inceste est une affaire de famille, une hérédité symbolique qui relie les destinées à travers le temps. Dans la famille Dalgorkine, le couple des parents (cousins germains) rappellent le couple incestueux des aïeux (de Marie Serguievna et de son frère Alexandre) : la descendance issue d'« une seule lignée » et remontant, des deux cotés, « à la même source »<sup>1443</sup> semble vouer à un sort tragique, à la manière des figures de la tragédie classique, sort dont le personnage a le présage :

« Mounet-Sully ayant fait une tournée à Bayonne, j'avais obtenu de mes parents la permission d'emmener ma jeune sœur voir *CEdipe-Roi* :

– Comprends-tu qu'il ne soit pas mort pour avoir épousé sa mère ? m'avait-elle dit en sortant du théâtre. C'est déjà si mauvais entre cousins germains ! »<sup>1444</sup>

Les paroles du personnage (ici, la sœur, Marie) contiennent aussi bien l'implication sociale de l'interdit (car à la suite de la transgression du couple parental, la famille doit subir la condamnation à une existence en exil), mais aussi la sanction morale que le geste prohibé ne tarde pas à susciter : l'enfantement souhaité et refusé à la mère est placé sous le signe de cette correction divine que les âmes tragédiennes du récit interprètent comme la conséquence éthique de l'interdit. Les héros de Marthe Bibesco soulèvent des interrogations sur la loi et la validité de certains principes éthiques, uniquement pour mettre en évidence le lien indissociable qui unit la réglementation sociale et la survie d'une spiritualité responsable pour la morale individuelle et collective. Le principe régulateur doit exister puisque le désordre dans les passions entraîne le désordre dans la famille, dans la lignée, dans le sang. La folie et le crime (de soi) en fournissent les conséquences extrêmes.

### **Unité et totalité : mythologie et interdit dans le déni de l'altérité**

La volonté de transgression supposée par l'acte incestueux doit aussi être comprise dans le sens d'une morale opposée à la société, donc une contre-valeur aux normes. Pour comprendre comment l'idéal de l'amour fraternel a évolué dans les cadres contestataires de la littérature, Houria Bouchenafa remonte au début du XIXe siècle lorsque les romantiques animés par le goût du tragique, revisitent les mythes grecs et font entrer dans le canon un

---

<sup>1442</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>1443</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 126.

<sup>1444</sup> *Ibid.*, p.127.

thème nouveau, « l'androgynie de la totalité »<sup>1445</sup>. Bien que l'androgynie ne soit pas une figure nouvelle, l'interprétation romantique l'est ; car ce qui reste une figure ironique, amusement dans le discours de Platon, (nullement imaginée pour être prise au sérieux sinon pour amuser les participants au banquet socratique) devient dans la vision romantique le symbole tragique d'une unité perdue :

« L'inceste adelphique devient l'idéal de l'amour romantique, la sœur le symbole de la féminité absolue, virginale, épurée, proche et inaccessible à la fois. L'innocence, l'enfance partagée, la mémoire commune partagée ou imaginée se substituent à ce désir de retour à un temps édénique, à un âge d'or. [...] Le Romantisme entrevoit que les normes valent pour tout sauf pour l'amour, et s'engouffre dans cette voie sans issue, dans cette forme subversive de la passion, l'inceste adelphique, comme instrument de négation, de refus politique, poétisé, esthétisant. »<sup>1446</sup>

Si, dans l'imaginaire de la fin du XIXe siècle, les figures décadentes de l'androgynie sont nombreuses, il est facile d'établir un lien entre le mythe de l'androgynie et l'inceste adelphique car, à la base de ce cas de « sexualité transgressive » se trouve un processus d'« indifférenciation » ou de perte de « différence »<sup>1447</sup>, pour emprunter la formule de Frédéric Monneyron. Toute problématique centrée sur une situation incestueuse soulève un questionnement sur l'altérité : c'est le difficile rapport avec l'Autre qui est négocié par le sujet face à/à partir d'un modèle social bâti sur le manque nécessaire, l'attente salutaire de l'Autre, modèle contesté par l'idéal incestueux de l'unité absolue. Car, si on s'interroge sur ce que l'inceste interdit exactement, on peut répondre, reprenant Roger Gaillard, que les deux corps qui viennent du « même 'œuf' primordial » (pour le cas du frère et de la sœur) doivent se séparer pour devenir ensuite chacun une individualité et :

« [...] s'ouvrir à la promesse du manque et de l'autre, de cet amour *possible*, en *réalité*, et qui permet la filiation.

Car l'inceste empêche (ou croit empêcher) le manque qu'il vient suturer dans le désir fantasmé d'une perfection où s'abolissent les règles et les lois. Plus de loi, et partant, la toute-puissance qui égale l'homme à Dieu. Être, pleinement être au-dessus et au-delà de la loi, telle est la tentation folle et meurtrière du corps incestueux : pour ce corps désirant l'absolu du désir sans privation, sans renonciation, la loi en effet n'existe plus ; bien plus, ce désir suprême fait loi ».<sup>1448</sup>

---

<sup>1445</sup> Houria Bouchenafa, *op.cit.*, p. 10.

<sup>1446</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1447</sup> Frédéric Monneyron, « Transgression sociale et tradition occulte : ZO'HAR de Catulle Mendès », in *Éros Philadelphie. Frère et sœur, passion secrète*, Colloque de Cerisy sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Éditions du Félin, 1992, p. 212.

<sup>1448</sup> Roger Gaillard, « Ma sœur, mon amour... ou l'entre-dit de l'inceste », in *La fratrie méconnue. Liens de sang, liens de cœur*, Sous la direction de Brigitte Camdessus, Paris, ESF éditeur, 1998, p. 73.

Aborder le sujet de l'inceste implique le désir de poser le problème de la Création, en lien direct avec les interdits religieux et ceux des mythes primitifs. Quelle que soit la formule employée, le désir de l'unité androgyne cacherait « le désir d'approcher les dieux », un « désir d'élection, de distinction, d'exception », mais ce qui retient l'attention du critique c'est un permanent et spectaculaire mouvement de dégradation des mythes d'origine<sup>1449</sup> :

« [...] la tradition occidentale de l'amour impossible, héritée des hérésies chrétiennes telles que le manichéisme, le catharisme, ont influencé l'idéal romantique de l'amour, épuré ; il trouve sa forme parfaite en l'union d'un frère et d'une sœur, fusion androgyne qui ne s'accomplit réellement que par le sacrifice de leur vie. La fatalité et l'affrontement social qui le caractérisent sont la condition de sa pérennité et de sa pureté. »<sup>1450</sup>

Contester la loi signifie ainsi se mesurer aux dieux dont les théologies regorgent d'histoires incestueuses. L'inceste, qui est au centre même de toute la mythologie universelle, est défini par Roger Gaillard comme « l'interdit fondamental de toutes les sociétés »<sup>1451</sup> :

« Isis et Osiris sont à l'origine de la civilisation égyptienne, Zeus et Héra sont à l'origine de la civilisation grecque, la lune et le soleil, autre couple incestueux, en fonde bien d'autres. La plupart des civilisations découlent d'un inceste adelphique. »<sup>1452</sup>

En ce sens, la séquence d'une « histoire naïve et brutale »<sup>1453</sup> racontée par la tante Sophie à l'héroïne, lors de son séjour à Gatchina, en terre de ses ancêtres, prend toute son importance :

« Elle [tante Sophie] cherchait des excuses aux amants, et vouait un culte romanesque à la mémoire du bel Alexandre. Dans son empressement à gagner pour eux ma sympathie, dans son désir de me donner la preuve que ce genre de malheur existait depuis le commencement du monde, elle alla jusqu'à me raconter une légende russe, très ancienne, – peut-être fait-elle partie du cycle des mythes solaires, commun à toute l'humanité, – où l'Apollon et la Diane slaves, qui sont frère et sœur comme dans la fable grecque, figurent les victimes de l'amour défendu »<sup>1454</sup>.

Une version russe de la légende populaire du couple frère-sœur du soleil et de la lune relate, sous la forme du récit pathétique de la tante, l'union secrète car défendue des amoureux découverte par la mère et punie par le père ; condamnés à vivre dans des univers contraires, le soleil et la lune personnifient cette l'union interdite inscrite dans le sang, thème récurrent dans

---

<sup>1449</sup> Houria Bouchenafa, *op.cit.*, p. 13.

<sup>1450</sup> « [...] le Romantisme met le barrage de la réalité sociale pour renvoyer l'inceste adelphique dans le domaine d'un idéal intouchable », alors que « les Décadents enferment l'inceste dans son interdit pour en faire une arme sociale subversive. », in Houria Bouchenafa, *op. cit.*, p. 13.

<sup>1451</sup> Roger Gaillard, *op. cit.*, p. 73.

<sup>1452</sup> Houria Bouchenafa, *op.cit.*, p. 8.

<sup>1453</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 140.

<sup>1454</sup> *Ibid.*, p. 139.



le récit, union première prohibée et source de la nature antinomique du rapport du l'être avec le monde et notamment avec ses semblables. La narratrice insiste sur la naïveté de l'histoire en établissant le lien entre le conte russe et une vieille berceuse chantée par la nourrice lorsqu'enfant elle était incapable de percevoir le sens de ses paroles. L'interdit fait partie des histoires de l'humanité, il existe sous la forme d'un fonds mythique qui, matérialisé en tant que discours spécifique, perce les couches de l'inconscient collectif en le modelant. La vision héroïsant le coupable en victime cesse de prouver son potentiel littéraire. Ce discours sur le récit est omniprésent dans la narration de Marthe Bibesco qui se nourrit de l'intertextualité et d'une constante remise en question du Savoir.

« Le soleil et la lune  
Étaient frère et sœur.  
D'amour ils brûlaient  
D'un amour ardent,  
Malgré le papa et malgré la maman,  
D'un amour ardent...

Ne l'avais-je pas entendue des centaines de fois, cette chanson qui me paraissait si douce et si bête ? Je n'y prêtais pas plus d'attention qu'au bruit du vent de mer qui faisait gémir les volets à l'étage des enfants. C'était pour moi comme une espèce d'*Au clair de la Lune*, en russe, où le soleil jouait le rôle de l'ami Pierrot. Je ne pensais pas aux paroles. »<sup>1455</sup>

Mais d'où provient cet amour « brûlant » pour l'Autre sororal/fraternel ? Véritable amour de l'Autre ou amour de Soi ? Revenant au sens de cet « amour ardent » pour l'Autre capable d'entraîner le sujet à sa perte, nous reprenons une observation faite par Houria Bouchenafa qui s'attarde sur deux éléments centraux qui régissent le sujet incestueux, la transgression et le narcissisme : la sœur remplissant le rôle d'un miroir de soi, le héros, fasciné par son image, choisit cette « transgression esthétique » afin de « se montrer autosuffisant » (d'où son attitude de dégoût envers le monde) et « d'autre part de céder à la fascination morbide de soi à travers la sœur, de sombrer dans une relation monomaniaque, exclusive dont le caractère anémiant participe au solipsisme du personnage. »<sup>1456</sup> Pour notre analyse, nous nous sommes intéressés à la manière dont le mouvement vers l'unité idéale, dans le désir incestueux, fait préjudice à l'Autre. Selon certains psychanalystes, le désir de l'homme est essentiellement *le désir de l'Autre*, d'après la formule lacanienne reprise par

---

<sup>1455</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>1456</sup> Houria Bouchenafa, *op.cit.*, p. 9.

Denis Vasse pour expliquer l'origine du sujet dans cet « Autre du désir »<sup>1457</sup>. L'inceste sème la confusion entre le sujet et l'objet du désir, il prend l'Autre pour le Même, excluant la différence et l'altérité, il condamne le sujet à l'uniformité et au mutisme. Le désir du Même signifie la négation du désir et place le sujet dans une situation d'étrangeté à soi.<sup>1458</sup> L'inceste annule le mouvement primordial vers une altérité qui seule peut générer le désir et l'amour. Roger Gaillard résume l'inceste par « le désir total de la perfection sans Autre », par une action qui annule l'Autre, qui finit par « court-circuiter l'autre dans un Moi toujours le Même, répété à satiété. »<sup>1459</sup> En termes psychanalytiques, on pourrait dire que le Moi-objet du plaisir prend la place de l'Autre du désir<sup>1460</sup> :

« J'incorpore mon double dans une autarcie totale où Moi règne à jamais. L'autre est rejeté, ou réduit à l'inexistence, il n'a plus de parole pour dire que 'je' ne suis pas tout, l'origine et la fin, comme le dieu cruel des dévorations antiques. L'inceste c'est ce refus surhumain de me séparer du Moi tout-puissant, Moi qui dénie l'autre, Moi qui rêve d'un royaume où je serais le seul Maître d'objets esclaves. [...] Cruauté de l'inhumain, quand l'inhumain s'apparente au divin. »<sup>1461</sup>

La voyante avait prédit le baiser entre Félix et sa sœur retrouvée : le destin vouait à se répéter :

« Si toutes les lois humaines leur défendent de s'aimer, tout leur sang les y pousse. Une folie plus haute que la sagesse humaine ordonne à leurs corps de se joindre. Empêchés d'obéir, ils meurent ou perdent la raison. [...]

Que fût-il arrivé de moi, si Sacha avait vécu ? »<sup>1462</sup>

La hantise de l'inceste imaginé avec Sacha (le frère décédé) risque de se matérialiser à travers la passion croissante de Félix :

« Le jour où Félix m'embrassa, j'ignorais encore qu'il fût mon frère, mais j'eus conscience que quelque chose de fatal s'accomplissait ! »<sup>1463</sup>

Le refus de l'héroïne de répondre au sentiment incestueux du frère représente le geste ultime qui vient confirmer une vision reposant sur le désenchantement de l'amour passion. Qualifié de folie germinée dans le sang, l'amour transgressif sème le quiproquo dans l'hérédité. Être coupable d'inceste signifie d'en accepter la responsabilité pour toute une descendance à venir, ce qui est une faute impossible à assumer. Or les personnages du

---

<sup>1457</sup> Denis Vasse, *Inceste et jalousie. La question de l'homme*, Paris, Seuil, 1995, pp. 127-128.

<sup>1458</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>1459</sup> Roger Gaillard, *op. cit.*, p. 74.

<sup>1460</sup> Le danger dans l'inceste réside, selon Denis Vasse, dans la notion du plaisir sans limite prise comme principe fondateur. Denis Vasse, *op. cit.*, p. 126.

<sup>1461</sup> Roger Gaillard, *op. cit.*, p. 74.

<sup>1462</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 147.

<sup>1463</sup> *Ibid.*, p. 279.

*Perroquet Vert* montrent que l'acte n'est jamais strictement individuel mais il comporte des conséquences sur les autres. Être responsable d'un inceste n'est pas un jeu ou un conte romantique, il sème le trouble dans l'hérédité, donc, dans l'Histoire. Telle est la raison majeure pour laquelle l'héroïne refuse l'inceste. Le Je narre sa détresse devant les démons du désir narcissique pour aboutir à un témoignage sur la nécessité de donner une place à l'autre. Multipliant les doubles et les altérités, dans l'ambiguë rhétorique du désir, il reste le personnage d'une Sœur remettant dans le droit chemin de la loi une déviance pour reconquérir le sentiment d'appartenance à une lignée. L'héroïne peut récupérer et remédier. Le Je accomplit le geste symbolique d'une correction historique.

Car le refus de l'altérité à travers l'inceste comporte la contestation de l'origine, de « l'Autre originaire »<sup>1464</sup> dans une volonté de vivre par soi-même qui entraîne l'immobilité et le mutisme, dans un mouvement qui fige le désir et la parole ; en rejetant l'autre, il rejette la vie « en tant qu'elle se donne à tous, qu'elle est partagée et une »<sup>1465</sup>. Denis Vasse suit la théorie lacanienne selon laquelle l'inceste sème *le trouble dans la génération*, délivrant une parole qui met l'homme sur la voie du mensonge et de la confusion qui le porterait à croire qu'il est né d'une « image de lui, prise pour son originel (sa mère prise pour l'Autre) », la perversité d'une vérité qui exclut l'altérité visant cette identification à une image toute-puissante, divine.<sup>1466</sup> La contestation de l'origine trouve son expression dans cette appropriation de l'image parentale (du père, de la mère ou des deux) niant la différence comme source de la création et puisant sa dialectique dans une « vitalité perverse » qui refuse « l'alliance primordiale du père et de la mère ».<sup>1467</sup> Suivre la voix de l'inceste équivaut à nier la filiation et donc la vérité de son origine, à se laisser emporter par le fantasme de l'auto-engendrement, à marcher vers le gouffre de l'aliénation absolue, ou comme l'observe Denis Vasse « de se faire vivre par soi-même ou d'occuper le centre du monde tout en restant *étranger* au plus intime de soi-même. »<sup>1468</sup> C'est ainsi que, dans *Le Perroquet Vert*, la relation incestueuse des parents n'aboutit pas à procréer la descendance souhaitée, sinon un être oscillant (d'où le personnage de la sœur dans ses nombreuses facettes), un sujet qui est un Même, répété à l'infini, incomplet, perdu dans l'abîme de son propre Moi, dans le mimétisme, hanté par l'abîme de la folie et de la mort.

---

<sup>1464</sup> Denis Vasse, *op. cit.*, p. 129.

<sup>1465</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>1466</sup> *Ibid.*, pp. 126-127.

<sup>1467</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>1468</sup> *Ibid.*, p. 140.

Parole contestataire de l'origine, l'inceste est aussi, obligatoirement, un discours sur la mère. Dans l'introduction des travaux d'un colloque de Cerisy publiés en 1992, Michèle Dolin identifie un point de convergence des divers discours sur *Éros Philadelphie* dans une image de la mère absente, « c'est l'évidence dramatique d'une certaine qualité d'absence maternelle, où plutôt celle de la présence d'une mère qui semble absente en tant que femme. »<sup>1469</sup> Dans son analyse des couples célèbres du XIXe siècle dont l'amour fraternel a fait couler beaucoup d'encre (rappelons ici les couples Wolfgang et Cornelia Goethe, François-René et Lucille de Chateaubriand, George et Augusta Byron et nombreux d'autres, Nietzsche, Tchekhov, Claudel, la liste étant très longue) Marianne Clouzot remarque la diversité typologique, mais elle identifie à tous ces cas une « source commune » : « l'absence totale d'amour maternel, soit que la mère fût morte, absente, soit qu'elle manquât de tendresse et de compréhension envers ses enfants. »<sup>1470</sup> Et puisqu'on connaît la grande admiration que la princesse Bibesco portait à la création littéraire de Paul Claudel, il serait intéressant de rapporter ici une remarque de Marianne Clouzot concernant le poète : décrivant l'amour de Paul pour Camille Claudel (passion-admiration à sens unique du frère pour la sœur), Clouzot insiste sur l'agressivité générale qui régnait au sein de la famille Claudel et reprend les paroles du poète pour illustrer la source ultime des disputes fréquentes : « Douceur, gentillesse, suavité, ces manières n'étaient pas en usage. Tout le monde se disait 'vous'. Notre mère ne nous embrassait jamais. »<sup>1471</sup> L'image de l'Absente est duale, car fondée sur deux figures qui se complètent, en s'opposant : la mère et la sœur. Ainsi le poète de l'« incurable nostalgie »<sup>1472</sup>, d'une « langueur » qui semble vider le moi de sa vitalité « comme par hémorragie interne »<sup>1473</sup>, Verlaine, célèbre à travers son œuvre l'Absente, l'âme sœur et l'idéal de l'amour sororal (de son Élixa, la cousine orpheline devenue sa sœur par adoption), une sœur trop sage pour répondre aux élans passionnel du frère, et puis trop loin, morte prématurément, à jamais rêvée : le statut de la sœur est celui d'une « petite mère »<sup>1474</sup>, note Pierre Glaudes :

<sup>1469</sup> Michèle Dolin, « Introduction », in *Éros Philadelphie. Frère et sœur, passion secrète, op. cit.*, p. 13.

<sup>1470</sup> Marianne Clouzot interprète aussi le manque de la présence maternelle dans la vie des enfants par des considérations d'ordre social étant donné que le modèle organisationnel au XIXe siècle délègue le rôle d'élever les enfants, dans un premier temps, aux nourrices et, plus tard, aux internats, in *Mon frère, mon amour*, Paris, Perrin, 1990, p. 13.

<sup>1471</sup> *Ibid.*, p. 304. Voir chap. « Paul et Camille Claudel », pp. 301-323.

<sup>1472</sup> Pierre Glaudes, « Saturne philadelphie : Verlaine et la sœur absente », in *Éros Philadelphie. Frère et sœur, passion secrète, op. cit.*, p. 198.

<sup>1473</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>1474</sup> *Ibid.*, p. 192.

« En s'inventant une deuxième mère, plus proche et plus prévenante, il livre le sens de sa fiction sororale : la sœur adulée incarne une mère éternellement jeune et disponible, libérée des devoirs de l'épouse, qui se consacre toute entière à son enfant. [...] Alors que la mère, chez Verlaine, semble appartenir à une époque où s'est produite la coupure du sevrage, la sœur paraît destinée à préserver indéfiniment le paradis des temps antérieurs. »<sup>1475</sup>

Dans un autre type de discours, celui de Jean-Bertrand Pontalis, le psychanalyste évoque sa recherche, depuis son plus jeune âge, d'un ami qui puisse devenir un frère par substitution, quête du frère qu'il justifie non pas par un désir de protection mais de fidélité, modèle qu'il oppose au rapport avec « l'incertaine », « l'infidèle », « la femme », « la mère » :

« Il se pourrait bien, j'y pense à l'instant, que ma quête d'un vrai frère – celui qui ne me ferait jamais défaut – soit celle d'une mère idéale, disponible quand on a besoin d'elle, attentive et discrète, à la fois distante (pas d'intrusion surtout) et proche. Elle est là, c'est tout et c'est assez pour qu'on puisse accorder un peu plus de confiance au monde et à soi. »<sup>1476</sup>

La mère absente est la figure de la déception, une ombre obsédante dans *Le Perroquet Vert* mais aussi dans *Isvor*. L'attachement à un Autre se manifeste comme le désir de suturer le manque du premier amour. Combien est-il troublant le témoignage de ce Je qui dévoile à travers les détours de la fiction scripturale la plaie réelle de l'écrivain dont la difficile relation avec la mère aura marquée sa vie et son écriture !

« Les enfants naissent, ayant en eux toutes les forces de l'amour, sans en avoir les moyens ; ils ont autant besoin que les hommes de se croire l'objet d'une préférence exclusive. Cette illusion, indispensable au bonheur, leur est assurée par leur nourrice d'abord, et par leur mère ensuite. Jamais je n'ai pu croire un instant que j'occupais la première place dans le cœur de ma mère, tout rempli d'un autre »<sup>1477</sup>.

### **Dualité et opposition**

Les liens de sang naissent d'une union inscrite dans les gènes. Mais le principe de l'unité n'est pas toujours préservé tout au long de la destinée du frère et de la sœur. Symbole de la dualité et de l'opposition fondamentale vie/mort, le mythe d'Isis et Osiris présente un aspect fondamental pour les XIXe et XXe siècles, sur lequel il semble important de s'attarder, celui de l'initiation. Ainsi, Houria Bouchenafa insiste sur la spécificité d'une situation où « la constitution d'un couple adelphique peut être perçue comme l'enjeu d'un parcours initiatique

---

<sup>1475</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>1476</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *Frère du précédent*, Paris, Gallimard, 2006, p. 57.

<sup>1477</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 42.

où l'individu fait l'expérience de la dualité et de l'unité. »<sup>1478</sup> La motivation serait un désir de plénitude qui ne peut se réaliser que par « le retour à un temps primordial »<sup>1479</sup>. Isis est le symbole d'un « principe féminin, actif dans la quête initiatique du frère »<sup>1480</sup>. Dans le récit de Marthe Bibesco, « l'éclatement d'un équilibre »<sup>1481</sup> est réalisé à travers l'impossible enfantement du mâle et par la mise en avant du principe féminin. La fratrie comporte aussi bien l'union synergique que le conflit. Les couples de sœurs se complètent où se déchirent ; les héroïnes sont construites comme des figures défiant les lois de la physique : le principe du désordre produit le chaos des extrêmes, les semblables s'unissent alors que les contraires se rejettent.

Une autre typologie de la sœur nous est fournie par le double sororal Électre/Antigone, où le modèle antique de l'amour fraternel pose les bases d'un véritable mythe du frère fondé sur le « génie » de celui-ci, comme l'explique Marianne Clouzot : si Électre incarne le prototype de la sœur qui assume le rôle de camarade, de compagne de son frère, Antigone se voue à la mission de gardienne du souvenir du frère disparu : « Leur frère est tout pour elles, il est l'irremplaçable au sens propre du terme. »<sup>1482</sup>

Le personnage de la sœur qui, par son statut de survivante, dédie son existence entière à la lutte contre l'oubli du disparu et pour sa gloire éternelle, atteste du fait que la « fratrie biologique » doit être doublée par une « fratrie spirituelle », pour reprendre les termes employés par Olivier Szerwiniack, dans un registre ecclésiastique, opposant à la fratrie biologique, en tant que possible source de conflits, le modèle de la fratrie monastique, qui vise à atteindre « une saine émulation spirituelle et morale »<sup>1483</sup>. La vénération du frère laisse parfois la place à la concurrence où à la rivalité. Les études psychologiques s'attardent amplement sur la difficulté de négocier les rapports entre frères et sœurs.

« On ne choisit pas ses frères et sœurs, ils nous sont imposés par les parents. Il est évident qu'avoir un frère ou une sœur, c'est d'abord se trouver face à un(e) rival(e). »<sup>1484</sup>

Car, si la « fratrie se construit sur une relation affective imposée », l'attachement lui naît dans la quotidienneté, dans la répétition et dans le partage.<sup>1485</sup> Marcel Rufo insiste sur

---

<sup>1478</sup> Houria Bouchenafa, *op. cit.*, p. 20.

<sup>1479</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1480</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1481</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1482</sup> Marianne Clouzot, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1483</sup> Olivier Szerwiniack, « Frères et sœurs dans l'*Histoire ecclésiastique du peuple anglais* de Bède le Vénérable, de la fratrie biologique à la fratrie spirituelle », *Frères et sœurs : les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval*, *op. cit.*, p. 243.

<sup>1484</sup> Marcel Rufo, avec la collaboration de Christine Schilte, *Frères et sœurs, une maladie d'amour*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002, p. 20.

l'importance du concept de « partage » qui répond à une « acception sociale », en opposition avec le don qui est un choix personnel (il ne vient pas de l'extérieur) : « La fratrie ne favorise pas le don mais le partage »<sup>1486</sup>, souligne le psychologue. L'importance de la dimension sociale (puisqu'en définitive la famille est plus qu'une simple institution, mais la cellule de base de l'organisation sociale) est soutenue par le concept sociologique d'« appartenance », proposé par Durkheim, qui insiste sur le rôle déterminant de la conscience collective organisée comme un « système », ayant sa propre existence et rassemblant les croyances et les sentiments représentatifs pour la moyenne et qui donnent la norme.<sup>1487</sup> Dans la préface à *La prohibition de l'inceste* (édition 2008) Robert Neuburger signale la spécificité des problèmes liées à l'appartenance, à tous les niveaux sociaux, et son action sur l'individu qui, « en maîtrisant ses instincts et ses pulsions, crée des contraintes, mais aussi de la solidarité »<sup>1488</sup>. La causalité dernière de telles ambivalences a été résumée par Annette Langevin dont le point de vue sociologique synthétise des éléments-clé :

« L'association fraternité/rivalité renvoie à un ordre de préséance et à une hiérarchie inégalitaire qui privilégie l'aîné et le masculin au détriment du féminin. »<sup>1489</sup>

Les études cliniques s'attardent sur l'obsession des parents par rapport au sexe de l'enfant, témoignant du fait que l'enfant du sexe non-désiré « risque de rencontrer, en grandissant, quelques difficultés pour trouver son identité sexuée, surtout si ses parents, aveuglés par leur désir, tendent à le rejeter ou s'obstinent à l'élever dans le sexe qui n'est pas le sien. »<sup>1490</sup> :

« Le regard que portent les parents sur leur enfant, leur conviction qu'il est une fille ou un garçon déterminent son identité sexuelle. »<sup>1491</sup>

Marcel Rufo note que, tout au long de son travail psychiatrique, il a pu constater que le comportement des parents change en fonction du sexe de l'enfant et qu'il s'agit là d'« expériences originales et distinctes »<sup>1492</sup> car le développement des filles et des garçons se réalise à travers des perceptions du monde et des relations affectives différentes.<sup>1493</sup> Cela

---

<sup>1485</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1486</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1487</sup> Voir Robert Neuburger, « Préface. Inceste et appartenance », in Émile Durkheim, *La prohibition de l'inceste et ses origines*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>1488</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1489</sup> Annette Langevin, « Frères et sœurs, les négligés du roman familial », in *La fratrie méconnue. Liens de sang, liens de cœur*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>1490</sup> Marcel Rufo, *op. cit.*, p. 83.

<sup>1491</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>1492</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>1493</sup> *Ibid.*, pp. 85-87.

expliquerait, dans le cas des parents du *Perroquet Vert* – récit à forte portée psychologique – pourquoi la naissance des filles ne remplace pas celle d'un fils. Le raisonnement psychologique peut expliquer une carence affective insolvable, car les parents ne pourront pas accomplir les mêmes (types de) gestes et n'auront pas les mêmes (types de) réponses.

Tirant ses conclusions sur les communications du colloque de Limoges de septembre 2006 sur les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval, Sophie Cassagnes-Brouquet met en avant plusieurs constantes : le rôle privilégié du frère aîné, « la place mineure, mais la liberté du cadet » ou l'importance du nom qui inscrit l'enfant dans une hiérarchie et lui projette un destin, mais aussi une logique oscillatoire entre l'amour et la haine, entre la solidarité et le fratricide.<sup>1494</sup> Elle note le défi que représente toute forme d'individualisation au sein d'une « arithmétique » de la fratrie où s'impose la figure du double et de la paire et toute la thématique autour de la gémellité représentée dans l'ensemble de la mythologie antique.<sup>1495</sup> Dans *Le Perroquet Vert*, les personnages des sœurs/frères sont des figures du double, érigées entre l'unité et la dissociation, où l'ambivalence positif/négatif ne fait que transcrire un problème d'individualisation de l'enfant au sein de la fratrie et ensuite de la famille : le personnage de la sœur (avec ses nombreuses personnifications) doit construire son estime de soi dans un cadre familial où elle(s) est(sont) considérée(s) comme « inférieure(s) en tout »<sup>1496</sup> au frère, la concurrence de l'aîné et du cadet cédant la place à la dualité masculin/féminin. Si, pour l'Antiquité et le Moyen Âge, la problématique du conflit fraternel reste un questionnement sur le masculin, la perspective moderne de Marthe Bibesco change de polarité et le récit des sœurs, dans leur tentative d'affirmation au sein de la famille, occupe le devant de la scène.

A l'action du désir qu'est le mouvement de la vie correspond, par opposition, selon la théorie lacanienne invoquée par Roger Gaillard, un mouvement tangentiel vers l'inceste<sup>1497</sup> qui est une impulsion du « contre », du désordre, du « fantasme » qui « épuise la vie »<sup>1498</sup>. Le thème de la mort est inséparable de la destinée des couples incestueux, prenant la forme d'un désir d'éternité et d'absolu que le mythe osirien déguise « dans une passion paroxystique qui ne trouve d'exutoire que dans la mort »<sup>1499</sup>. La problématique de l'inceste rejoint le thème de

---

<sup>1494</sup> Sophie Cassagnes-Brouquet, *op. cit.*, pp. 247-248.

<sup>1495</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>1496</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 31.

<sup>1497</sup> Roger Gaillard, *op. cit.*, p. 132.

<sup>1498</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>1499</sup> *Ibid.*, p. 24.



la mort par l'obsession de l'Absent(e), cet Autre qui (par son absence même) détient les clés du mystère ultime (de l'Autre absolu qui est la Mort) :

« Car nous sommes à la fois début et fin, des êtres pour la Mère et des êtres pour la Mort. Voici les deux altérités qui régissent le Sexe. L'inceste entre le frère et la sœur, n'est-ce pas aller vers la Mère et la Mort dans l'au-delà/en-deçà de la différence sexuelle ? Mais, chacun le sait, le pas au-delà, le pas en deçà sont interdits. Défense de regarder plus avant, défense de regarder en arrière. »<sup>1500</sup>

Gaillard analyse le lien étroit entre l'inceste et la tragédie, sous le signe de la malédiction (donc de la transgression de la loi) se jouant le drame du « monstrueux », entre « l'horreur » qu'inspire le couple fils-mère (Jocaste et Œdipe) et la « fascination » qu'inspire la paire adelphique (Électre et Oreste).<sup>1501</sup> Pour expliquer l'écart de perception entre l'inceste maternel ou paternel et l'inceste adelphique, Philippe Renard note que l'inceste philadelphique se réalise à l'horizontale et ne transgresse pas l'interdit fondamental qui repose sur la verticalité, « interdisant de remonter le temps et selon lequel le fils de la mère ne saurait avoir un enfant avec la même mère », justifiant donc l'Éros philadelphique comme « accident de parcours ». <sup>1502</sup> Renard interprète l'inceste philadelphique comme une irruption au sein de la culture d'une force qui n'est pas porteuse du « chaos primordial » mais d'une volonté transgressive (par rapport à la norme sociale) mais aussi restitutive d'un « microcosme culturel lié au temps de l'enfance », partie intégrante du grand mythe du retour à « l'unité conquise, retrouvée, projetée vers l'avenir. » <sup>1503</sup> Expressions naturelles mais aussi culturelles, les gestes et les mots pour dire le désir interdit lancent un débat qui tourne inlassablement entre l'unité et la dualité, comme une oscillation indécidable entre l'union et la rupture. Certains préfèrent s'attarder sur l'idéal de l'unité première, d'autre sur la fatidique rupture. Houria Bouchenafa observe que « la destinée des couples philadelphiques est marquée par une rupture, avant ou après la prise de conscience du sentiment incestueux » <sup>1504</sup>, moment de séparation qui, créant l'obstacle, rend la réunion davantage souhaitée, rêvée :

« La dualité, l'éclatement nécessaire au passage dans l'autre monde, l'autre soi, est un archétype présent dans toutes les variantes du récit de l'amour adelphique. [...] Fréquemment le frère et la sœur ont subi une séparation au cours de leur enfance ou de leur adolescence, une désunion vécue sur le mode de la souffrance et du déchirement ; cette séparation induit une phase ralentie dans

---

<sup>1500</sup> Roger Gaillard, *op. cit.*, 86.

<sup>1501</sup> *Ibid.*, pp 74-75.

<sup>1502</sup> Philippe Renard, « De D'Annunzio à Visconti et Landolfi : Les « Étoiles errantes » du désir », in *Éros Philadelphique. Frère et sœur, passion secrète, op. cit.*, p. 229.

<sup>1503</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>1504</sup> Houria Bouchenafa, *op.cit.*, p. 25.

l'évolution de leur existence, une phase obscure qui symbolise le sommeil, la mort métonymique de l'initiation, 'la mort-transition'. »<sup>1505</sup>

La dualité représentée par le couple issu du même œuf renvoie aussi au dualisme intrinsèque de l'homme : oppositions matériel-spirituel, jour-nuit, solaire-lunaire, etc. Houria Bouchenafa emprunte l'optique de Françoise Héritier dans le sens d'une « tension des contraires », c'est-à-dire de « l'opposition fondamentale de l'identique et du différent » et de la « mécanique d'attraction et de répulsion »<sup>1506</sup> qui fonde le monde :

« Quand elle est équilibrée, la dualité apporte l'unité ; si elle revêt une signification sacrificielle, elle déstructure. »<sup>1507</sup>

Les travaux de Françoise Héritier ont aussi influencé Jacques André qui s'intéresse à la fantasmagorie du corps au sein de la problématique incestueuse, tout au long d'une enquête psychanalytique dont le raisonnement n'est pas fondé sur la primauté de l'ordre symbolique (perspective privilégiée depuis l'anthropologie jusqu'à la psychanalyse, de Lévi-Strauss à Lacan) mais sur « ce qui fait le sel du sexuel infantile : la force du fantasme (celui qui deviendra à proprement parler 'incestueux', quand l'interdit cherchera à le circonscrire), l'angoisse et le plaisir dont il est la source. »<sup>1508</sup> Que l'on préfère débattre sur le fantasmagorie ou le symbolique, derrière les notions de « nature » et « culture » restent les mots, qui sont tout aussi naturels que culturels, comme le note Philippe Renard, naissant dans les « sucres vitaux » du « désir physique » pour s'imposer comme des « constructions autonomes » ayant atteint la liberté de la métaphore.<sup>1509</sup>

« Mais pour un artiste ce type d'amour ne serait-il pas autre chose, une figure analogique, une métaphore du métier d'écrire ? »<sup>1510</sup>

« Car l'artiste vit dans l'endogamie narcissique. Il n'accepte pas la dispersion : il ne peut quitter son monde sous peine de se perdre mais il ne peut répéter ce qui existe sous peine de ne pas éclore. Toute œuvre est métaphore de sa propre construction et l'écriture est un enjeu qui viole la langue existante mais pour la mieux régénérer. Elle se développe dans l'horizontalité des syntagmes, comme le frère et la sœur par rapport aux parents paradigmes qui représentent la loi, la langue. »<sup>1511</sup>

---

<sup>1505</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1506</sup> *Ibid.*, p. 27. Houria Bouchenafa cite Françoise Héritier, « Les Deux sœurs et leur mère : anthropologie de l'inceste », in *L'Exercice de la parenté*, Gallimard, 1981, pp. 239-242 ; voir aussi *De l'inceste*, 1994.

<sup>1507</sup> Houria Bouchenafa, *op. cit.*, p. 27.

<sup>1508</sup> Jacques André, « Introduction : Le lit de Jocaste », in *Incestes*, sous la direction de Jacques André, Paris, PUF, 2001, p. 14.

<sup>1509</sup> Philippe Renard, *op. cit.*, p. 241.

<sup>1510</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>1511</sup> *Ibid.*, p. 241.

L'écriture entre la transgression et la jouissance, entre la purification par la confession et l'attente que le Je espère « transitoire »<sup>1512</sup>, la thématique incestueuse sonde dans un mélange de terreur et de splendeur l'Absence, le Néant, le Manque. Dans l'espace circonscrit de la page blanche, l'artiste cherche l'Absent(e). Car, le plus souvent, ce n'est pas l'acte de l'inceste proprement dit qui agit comme moteur de l'intrigue mais c'est le manque. L'écriture naît du manque, parole d'une union rêvée et d'une séparation tragique accomplie. Les mots redisent alors inlassablement la perte de l'objet idéalisé, l'exemple emblématique étant la poésie de Verlaine, ce « Saturne philadelphie », comme l'appelle Pierre Glaudes, dont la poésie « malade et dolente »<sup>1513</sup> ne fait que remémorer et recréer la figure sororale, la « créature introuvable, magicienne de la parfaite harmonie »<sup>1514</sup>, garante d'un amour qui n'est pas union mais identité du Même<sup>1515</sup>. La philadelphie chez Verlaine, comme on le constate en parcourant l'analyse de Pierre Glaudes, est une construction textuelle, idéalisée, donc, purifiée, une construction qui envahit l'univers poétique au point de suffoquer le Moi, de lui voler sa vie et son œuvre, à travers cet amour envahissant contre lequel le poète se révolte (s'insurge parfois en s'insurgeant contre soi-même), cet amour dont il haït la force dévoratrice : « En multipliant sciemment son œuvre, c'est son miroir fraternel que Verlaine a voulu briser. Saturne, au fond, est misadelphie. »<sup>1516</sup> A l'opposé, le personnage égocentrique de Lord Byron évoqua avec liberté son amour pour Augusta, sa demi-sœur, passion qui coûta tant de misères réelles à celle-ci, alors que le poète s'imagina en Manfred descendant aux enfers pour retrouver son Astarté bien-aimée avant que son âme tragique ne succombe ; les fameux vers de son *Épître à Augusta* parlent d'eux-mêmes :

« Ma sœur ! ma douce sœur ! serait un nom  
Plus cher, plus pur, il devrait être tien.  
Monts, mers nous séparent : des pleurs ne requiers,  
Mais une tendresse qui me réponde :  
Où que j'aïlle, pour moi tu es la même,  
Regret aimé que je me laisserai.  
Deux choses sont encore en mon destin :  
Un monde pour errer, et avec toi un feu. [...]»  
  
Pour toi, douce sœur mienne, dans ton cœur,

<sup>1512</sup> Houria Bouchenafa, *op.cit.*, p. 26.

<sup>1513</sup> Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. 189.

<sup>1514</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>1515</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>1516</sup> *Ibid.*, p. 205.

Je me sais sûr, comme toi dans le mien ;  
Nous fûmes, sommes – je suis comme tu es –  
Des êtres ne pouvant s’abandonner ;  
Et c’est ainsi, ensemble ou séparés,  
De l’aube de la vie au lent déclin  
Enlacés. – Vienne la mort lente ou prompte,  
Toujours le lien premier sera le lien ultime ! »<sup>1517</sup>

Dans les lettres versifiées échangées par les amoureux de Gatchina, le bel Alexandre, animé par le « génie d’un poète »<sup>1518</sup>, cède à « la fatale influence de Byron »<sup>1519</sup> dont l’épître à sa sœur, Marie Serguïevna, la Rose de Saint-Pétersbourg, témoigne de la potentialité exemplaire :

« Je veux vous délivrer ou me perdre moi-même,  
Astarté, je vous dis encore que je vous aime,  
C’est assez pour mourir content... »<sup>1520</sup>

Reproduction d’un modèle anglais, les vers en français, sous la plume russe, servent de lien poétique entre les cultures pour évoquer l’universalité du sentiment et surtout le pouvoir du symbolique en tant qu’harmonie absolue dont l’art fait la promesse :

« D’où soufflait le vent enflammé qui tordit les chevelures sur tant de jeunes fronts après que *René*, apostrophant les orages du cœur, eût donné à sa sylphide les traits d’une sœur trop aimée ? Peut-être le génie d’un poète ne fait-il que trouver l’expression d’un mode de sentir qu’il subit, tout en paraissant l’imposer. »<sup>1521</sup>

Le poète respire l’air du temps, il crée mais son œuvre le crée aussi, son écriture est constamment autobiographique, tout en s’affirmant comme indépendante et surpassant son créateur. Les personnages de Bibesco surgissent comme des avatars du lecteur, des âmes passionnées pour qui la vie et l’œuvre d’art sont inséparables, car c’est l’influence de celle-ci qui assigne à leur existence une portée unique : leurs choix sont extraordinaires parce que voués au culte romanesque du héros romantique. Attribut de l’intertextualité, le symbolique suppose toujours une métamorphose, une transcription et une adaptation, et c’est ainsi que les amants de Gatchina, en pleine époque du génie romantique (notamment la figure prolifique de Chateaubriand dont l’auteur avoue avoir été influencé dans sa passion pour la littérature),

---

<sup>1517</sup> Les vers byroniens en traduction française sont à retrouver dans le livre de Joseph Barry, *Ma sœur, ma douce sœur, Lord Byron et Augusta*, traduit de l’anglais par Pierre-Éric Darmon, Paris, Albin Michel, 1989, p. 225.

<sup>1518</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 133-134.

<sup>1519</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>1520</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>1521</sup> *Ibid.*, p. 138.

restent « insensibles au ton de persiflage avec lequel Montesquieu parla de ces noces fraternelles »<sup>1522</sup>, lorsqu'un siècle auparavant il inséra dans ses *Lettres persanes* l'*Histoire d'Aphéridon et d'Astarté* dont les personnages, jusqu'à leurs noms, servent d'exemple au couple de Marie et d'Alexandre. Histoire dans l'histoire, toujours reprise, sans cesse la même, la passion incestueuse s'avère être un de ces thèmes voués à hanter les écrivains et les lecteurs tentés de bousculer les limites très minces qui séparent dans l'inconscient humain les pulsions du corps, les passions du cœur et les raisons de l'intellect.

---

<sup>1522</sup> *Ibid.*, p. 271.

## CHAPITRE III. UN AUTRE DANS LE MONDE DES JEUX

### III.1. Postures de l'altérité : l'Autre comme un Je (comme une instance individuelle)

A l'intérieur d'une écriture que l'on considère souvent narcissique, laisse-t-on aussi une place à l'Autre ? Dans un livre sur la biographie fictive, Ina Schabert<sup>1523</sup> se penche sur la problématique de la connaissance de l'Autre mettant en avant des théories diverses qui ont cherché à répondre à ce que l'épistémologie moderne analyse sous le signe du doute : la possibilité de connaître l'Autre. Jérôme de Gramont insiste sur la difficile tâche de parler de l'Autre :

« L'autre, celui dont nous ne pouvons peut-être jamais parler que par effraction. Ou sinon par cette violence qui le nie. [...] C'est aussi s'occuper des affaires d'autrui que de le confier à sa propre tranquillité. [...] Mais où l'Autre se manifeste, peut-être faut-il que nous soyons fidèles à sa présence dans le secret plutôt que dans l'universel reportage. »<sup>1524</sup>

La double leçon à en tirer serait que, d'une part, l'œuvre doit témoigner de l'Autre, mais, d'une autre part, « il est possible qu'une œuvre montre l'autre et son histoire tout en préservant le secret de son altérité (cette affaire de la pensée est aussi la tâche la plus difficile, celle qui exige à la fois la parole et son retrait). »<sup>1525</sup>

Le Savoir surgir au terme d'un partage avec l'Autre. Lorsque la voie vers la connaissance de soi est envisagée à travers l'expérience de l'altérité, le sujet doit s'ouvrir vers une multitude de formes de manifestation qui laissent s'exprimer l'Autre. L'« inconnu, l'ailleurs, l'étranger, le merveilleux », autant de définitions ou d'appellations possibles pour l'altérité, comme le montre Jérôme de Gramont, « pourtant il n'y a pas d'ailleurs, pas de terre lointaine, que nous ne puissions explorer, comme il n'est pas d'étranger avec lequel nous ne puissions nous lier dans une histoire ». <sup>1526</sup> Plus qu'un savoir, la rencontre avec l'Autre serait l'intégration d'un savoir. Cette vision est celle qui nous rappelle que toute interrogation sur l'Autre cache un questionnement sur soi et que l'aventure vers autrui permet de se connaître soi-même comme un Autre. L'inconnu est l'expérience commune qu'on partage avec autrui.

---

<sup>1523</sup> Ina Schabert, *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*, op. cit., nous avons déjà fait référence à cet ouvrage dans le chapitre I.

<sup>1524</sup> Jérôme de Gramont, « La phénoménologie comme lutte avec l'ange », in *L'Autre dans les encyclopédies*, Textes rassemblés et édités par Bernard Baillaud, Jérôme de Gramont, Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Cahiers Diderot no 11, 1999, pp. 247-264, pp. 15-16.

<sup>1525</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1526</sup> *Ibid.*, p. 17.

Jérôme de Gramont rejoint la vision psychanalytique de Jean Laplanche pour affirmer la nécessité de l'Autre dans le questionnement ontologique de l'être.<sup>1527</sup> Dans la voie vers la reconnaissance de l'authenticité fondamentale de l'Autre, Jérôme de Gramont témoigne du désir de rompre avec la philosophie occidentale qui, de Platon à Nietzsche, concentre ses efforts sur la quête du semblable avec la volonté de réduire l'Autre au Même. Citant Levinas pour sa réflexion philosophique sur l'éternelle recherche du Même, Jérôme de Gramont fait part de son ambition de penser l'Autre différemment :

« 'La philosophie coïncide avec le dévoilement de l'Autre où l'Autre, en se manifestant comme être, perd son altérité'.<sup>1528</sup> Or c'est avec cette logique que nous voudrions rompre, et pour cela inventer d'autres manières de penser ou de parler. [...]

C'est pourquoi nous sommes tenus au paradoxe : obligés d'affronter l'autre et le nommer certes, mais aussi soumis à cette autre obligation, qui est de le laisser à sa propre part de secret et de silence [...]. A la tâche d'exprimer l'identité de l'autre, il faut donc ajouter ce correctif que nous ne le pouvons *jamais tout à fait*. »<sup>1529</sup>

Suivant le raisonnement phénoménologique husserlien, Jérôme de Gramont définit la pensée, l'histoire de la pensée toute entière, comme un combat, notamment un « combat spirituel ». De Gramont prend comme point de repère pour son analyse un épisode de l'Ancien Testament : une première conclusion à retenir serait qu'il n'y a pas de vainqueur et de vaincu – les deux consciences qui s'affrontent triomphent – « non pas l'un ou l'autre, mais l'un et l'autre »<sup>1530</sup> ; une deuxième formule phénoménologique nous dirait que ce n'est pas de la nomination (attribuant un nom aux choses), mais « de *l'affrontement avec les choses mêmes*, qu'il faut tirer tout notre savoir. »<sup>1531</sup>

Le principe qui guide notre étude est le suivant : tant qu'il y a désir et ouverture, la connaissance de l'Autre s'avère possible. La question que nous posons est de savoir si la

---

<sup>1527</sup> Jean Laplanche, *Le Primat de l'autre en psychanalyse*, Paris, 1992, cite par Jérôme de Gramont, *op. cit.*, p. 18.

<sup>1528</sup> Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, *op. cit.*, p. 188, cité par Jérôme de Gramont, *op. cit.*, p. 19.

<sup>1529</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1530</sup> *Ibid.*, p. 249. Gramont fait référence au livre de la *Genèse*, chapitre 32 décrivant Jacob qui affronte pendant toute une nuit un adversaire qui refuse de donner son nom ; Jacob affirmera par la suite avoir affronté l'ange, Dieu.

<sup>1531</sup> *Ibid.*, p. 251. La parabole biblique permet de revisiter le thème de la recherche de l'Autre qui aboutit à la découverte de soi-même, la nomination jouant le rôle d'agent intermédiaire : bien que Jacob supplie l'ange de révéler son identité (« Révèle-moi ton nom, je te prie », *Genèse* 32, 30, cité par J. de Gramont, p. 250), il recevra comme réponse un nom pour lui-même, une nouvelle identité acquise grâce au combat (« On ne t'appellera plus Jacob, mais Israël, car tu as été fort contre Dieu et contre les hommes et tu l'as emporté. », *Genèse* 32, 29, cité par J. de Gramont, p. 250).

connaissance de l'Autre est possible dans un espace romanesque à forte composante autobiographique ou si elle se réduit à une simple fonction de la connaissance de soi.

L'idée qui revient inlassablement dans la critique est celle qui affirme avec conviction que, pour connaître l'Autre, le Je doit nécessairement être sorti de l'équation, car le Je aurait une tendance narcissique à réduire à soi même toute identité avec laquelle il vient en contact. Le Je doit disparaître pour laisser l'Autre se déployer.<sup>1532</sup> Telle est la thèse sur laquelle reposent les théories qui envisagent l'Autre dans une optique d'objectivation, où la distance entre le Je narratif et l'Autre, sujet de la narration, valide le savoir acquis sur ce dernier. Ce principe reprend en grande partie la perspective historique, même si la visée finale de l'écrivain et celle de l'historien ne sont pas les mêmes. Situé dans un espace où le Je organise la narration, l'Autre n'est pas obligatoirement sujet d'un effacement (sauf si tel est le but précis et manifeste du récit) et l'optique subjective ne rejette pas la coexistence du Je et de l'Autre. La présence de l'Autre dans l'espace du roman autobiographique, devient une évidence dans des narrations telles que *Le Perroquet Vert* ou *Isvor*. Dans *Le Perroquet Vert*, les images de l'altérité sont nombreuses et évoluent comme des figures binaires : occupant une position de centre, le Je reflète le passé et le présent comme un miroir. Ainsi les formules employées pour exprimer l'altérité s'articulent comme des symboles du Double : les projections sont : le Je (narratrice) et Marie (la sœur cadette) ; Marie et Olga (la sœur méchante) ; le couple des frères, Sacha (le frère mort) et Félix (le frère retrouvé). Le geste du personnage est lui aussi un acte qui suit la logique de la réflexion : le geste du suicide sera réitéré à trois époques différentes dans la famille Dalgroukine, par l'aïeul, Alexandre, par l'héroïne et par Marie ; l'amour incestueux consumma les aïeuls Alexandre et Marie Serguïevna, ainsi que les parents de l'héroïne et plane à nouveau sur un couple fraternel, Félix et la narratrice. Toutes ces constructions de l'Autre existent dans le roman autobiographique en rapport avec le Je qui apparaît comme un gigantesque miroir brisé dans lequel se reflètent les autres. L'ambiguïté de la construction Je-Autres consiste à permettre une double interprétation : soit de dire que les figures de l'autre sont des projections du Je ou, inversement, de conclure à un Je sans consistance véritable, image totalisant la multitude des réflexions des autres. La narration en Je réalise en fait une transformation (par rapport à la

---

<sup>1532</sup> « The ideal is the self as pure consciousness, effacing itself as much as possible in order to relive the other's being. That the ideal is an impossible one, that all knowledge of another person is also knowledge about one-self and all writings representing the other, also reveal the writer himself, will be dully considered » souligne Schabert. « Yet this qualification is not allowed to drown the self-effacing epistemic effort altogether within the subjective paradigm. » Ina Schabert, *op. cit.*, p. 3.



narration classique) qui se réclame de la problématique concernant l'objectivité et la subjectivité de toute œuvre littéraire : le questionnement sur la conscience artistique et la création de l'Autre ne se passe plus dans le hors-texte, comme c'est le cas pour la narration classique, mais à l'intérieur du texte à la première personne où le Je et l'Autre co-existent se créant et recréant d'une manière réciproque. La narration en Je déplace cette tension de l'hors-texte dans le texte même : c'est à l'intérieur du récit qu'une conscience artistique mène sa recherche de l'Autre, avec toute les ambivalences et les ambiguïtés qu'une telle démarche suppose. La différence par rapport à la narration classique réside dans le fait que cet Autre – cet « il »<sup>1533</sup> – n'est pas posé dès le début comme une entité individuelle, un produit fini, mais qu'il naît à l'intérieur du récit où la seule instance qui existe avant le texte est le Je, la conscience artistique. Ce Je qui n'incarne que le désir de savoir et de compréhension par l'écriture mène souvent une quête de soi qui refuse à l'Autre une existence, une matérialisation. Mais le Je peut aussi viser la connaissance de l'Autre (l'Autre comme une individualité ou une collectivité) et c'est à ce moment que la narration en Je témoigne d'une recherche visant à comprendre l'Autre sans pour autant exclure la recherche de soi. Tel est le cas d'*Isvor* où le penchant vers l'introspection subjective de la narratrice est, tout au long du récit, doublé par une forte curiosité pour les gens de son pays, vers ces Autres qu'elle veut comprendre. Tout le récit devient finalement une quête de l'Autre, d'un Je qui s'aperçoit de ce qui le lie et ce qui le sépare de l'Autre, du fait qu'il y a des espaces d'ombre qu'elle ne va jamais pouvoir éclairer. L'Autre prend une forme et une vie propre à l'intérieur de la narration en Je, du moment où le Je témoigne du désir d'aller à sa rencontre et de partager avec lui le récit. On peut faire appel aux nombreux fragments où la narratrice transcrit les coutumes et les rituels des paysans, ou les vers des chansons et des ballades recueillies de la vie et du folklore du peuple dont elle veut montrer la richesse. L'Autre existe dans le récit du Je, dans une narration qui situe la quête du savoir et de la connaissance de l'Autre en dehors de l'idéal d'un possible savoir impersonnel, objectif de l'Autre. L'Autre se définit comme une entité en mouvement ; il naît dans la recherche, dans le processus de l'écriture.

Pour revenir sur les formes que prend l'Autre, il faut signaler que les récits de Marthe Bibesco témoignent d'un grand intérêt pour la personnification de l'altérité. Ainsi, dans *Le Perroquet Vert*, le Je de la narratrice refait les portraits de ses sœurs, Olga – la sœur laide et envieuse – et Marie – la sœur jolie et sensible –, deux images en opposition. Les paroles de la

---

<sup>1533</sup> Le « il » est employé ici d'une manière générique, il englobe dans son champ sémantique toute référence à un Autre, comme troisième personne grammaticale, objet du discours.

narratrice résumant les rapports avec Marie qui devient petit à petit le centre d'intérêt du récit :

« Olga la haïssait pour cette raison même qui me la faisait aimer : parce qu'elle était elle, et que Marie, c'était moi. »<sup>1534</sup>

Olga incarne une altérité menaçante. Dans la sororité, ce personnage constitue l'élément destructeur. Dans son rapport d'opposition avec Marie, Olga est le principe du Mal qui s'oppose à l'innocence de Marie. Les actions de la sœur agressive, depuis sa naissance, font naître ce personnage dans une logique du contraste car tout ce qu'il représente aussi bien que sa fonction à l'intérieur du texte se construit en dissonance avec l'action du Je. Permanente menace pour l'équilibre fragile du Je, cette image de l'Autre incarne le danger imminent, la source du drame que le personnage essaie désespérément d'éviter :

« Née d'une *Mater Lacrymosa*, sa bile abîmait son âme comme son teint ; et j'ignorais encore qu'il me faudrait lui pardonner un jour sa méchanceté, fruit d'une douleur dont la source n'était pas en elle. »<sup>1535</sup>

Ce portrait de l'altérité se construit autour de l'idée d'un conditionnement génétique qui hante le sujet. La force destructrice qui surgit du ventre de la mère vient matérialiser ici une sorte de revanche sur la fille qui a survécu. Le frère parfait est mort, alors que la sœur imparfaite est vivante. L'Autre agit comme rappel constant de cette culpabilité absurde mais réelle, pensée par les parents et exprimée à travers les gestes de la sœur méchante. L'Autre tue l'élan de vie, l'Autre fait obstacle à la joie de vivre, l'Autre est un enfant qui ne peut pas et n'aime pas jouer :

« Elle [Olga] savait à peine sauter à la corde et n'aimait pas à se donner du mouvement ; mais comme je sautais fort bien, elle cherchait à m'en empêcher. Ma légèreté pesait sur elle ; mon agilité l'épuisait. Lourde et dolente, elle ne pouvait me suivre, même des yeux. »<sup>1536</sup>

Cet Autre concrétise avant tout un penchant du sujet vers sa propre destruction, un état d'âme qui pousse au suicide : c'est le suicide raté du Je qu'un autre personnage, Marie, va répéter. Le geste inaccompli du Je sera achevé par l'*alter ego*. Ce sont les paroles meurtrières d'Olga (porteuses d'un secret fatal – l'amour de Marie n'est pas partagé par Renell Page) qui poussent Marie au suicide. Selon Ina Schabert, lorsque l'Autre est conçu comme un *alter ego*, la connaissance interpersonnelle s'avère impossible, comme le montreraient les conclusions de la philosophie moderne d'Edmund Husserl. Dans sa cinquième *Méditation Cartésienne*

---

<sup>1534</sup> *Le Perroquet Vert*, p.152.

<sup>1535</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>1536</sup> *Ibid.*, p. 71.

(1930), Husserl essaie de prouver l'existence d'une réalité intersubjective entre mon *ego* et les autres *ego* toute en envisageant l'Autre comme un « autre *ego* », un *alter ego*. La perspective sur laquelle le philosophe base sa théorie part du principe que le Je devrait se mettre à la place de l'Autre, s'imaginer soi-même du point de vue de l'Autre :

« Starting with the hypothesis 'If I were over there' I imagine myself in the other's place; I project the feelings I should have in his place into the other person; I imagine myself to see from the other's point of view. Husserl calls this *Einfühlen*, in the sense of 'feeling aspects of myself into the other.' »<sup>1537</sup>

Ina Schabert souligne l'échec de cette théorie à montrer l'accessibilité à l'Autre, car la thèse de Husserl ne fait de l'Autre qu'une projection du Je, une simple copie de celui-ci, et au lieu d'illustrer la spécificité de l'Autre la philosophie post-kantienne atteste simplement la difficulté d'y accéder.<sup>1538</sup> Cela viendrait à prouver que l'Autre reste inaccessible si l'on se situe dans une logique strictement phénoménologique.

Marthe Bibesco joue avec l'ambiguïté de l'*alter ego*. Son héros est, dès le début, sujet d'une incertitude identitaire qui le rend sensible à tout ce qui lui ressemble. Ce que le Je cherche chez l'Autre c'est la ressemblance à soi, et non pas la différence de l'Autre. Pour établir un lien de communication, l'enfant du *Perroquet Vert* sait que tous les Autres ne lui sont pas accessibles et ce héros choisit, comme moyen de survivre, d'opérer une sélection au sein de l'altérité. La sélection repose sur le principe de la ressemblance. Le Je va à la rencontre de l'Autre qui lui ressemble parce que celui-ci est le seul accessible et connaissable. Tel est le moteur pour la dialectique Je/Autre dans *Le Perroquet Vert*, qui d'ailleurs est tout autre dans le cas d'*Isvor*, où ce que l'on désire c'est la diversité et surtout la différence du monde qui entoure le moi :

« Pour les Modernes, l'autre, c'est aussi et surtout soi. La véritable expérience de l'altérité n'est pas celle que vantent les ethnologues ou les voyageurs et qui n'est rien d'autre que de l'exotisme de pacotille, c'est soi-même 'soi comme un autre', dit Ricœur, soi comme étranger à soi. Le journal intime est l'occasion d'une ascèse. Les apparences sont grattées, pour que soit saisie, au-delà des mots et des convenances, la Bête qui est en soi. »<sup>1539</sup>

Pour *Isvor* Marthe Bibesco choisit la forme du journal pour le témoignage intime, mais c'est surtout dans ce qu'elle appelle un « essai romanesque », *Le Perroquet Vert*, que l'on

---

<sup>1537</sup> Ina Schabert, *op. cit.*, p. 10.

<sup>1538</sup> « The other is a partial mirror of the self. It is hard to conceive how Husserl's *alter ego* could ever become anything else than either a replica of the *ego*, or an *I* specified formally and paradoxically as the *alter*, the not-*I*. » *Ibid.*, p. 10.

<sup>1539</sup> Jean-Gérard Lapacherie, *op. cit.*, p. 20.

retrouve la meilleure illustration de cette optique de l'Autre comme image de soi et de la recherche de la Bête qui se cache en soi. L'effort de se dire passe nécessairement par l'Autre.

### **Le double comme expression d'un nouveau Moi, leurre et promesse de connaissance de soi**

« On comprendra donc, souligne Vladimir Troubetzkoy, que la conjugaison de l'individualisme cartésien et des conceptions de Locke qui entraînent une incertitude inquiétante quant au contrôle du moi par lui-même, laquelle se traduit par la conviction que je suis *aussi* ce qui m'échappe, ce que je ne suis pas encore et ce que j'aurais pu être, avec cette formidable démultiplication du monde en doubles du moi qui de loin se confondent comme en un labyrinthe de glaces et frappent en retour ce moi d'un doute quant à ses contours ontologiques propres, se traduise par une figuration abondante, en littérature, du double : le double est l'homme nouveau d'une ère nouvelle, car qu'est-ce que le héros moderne sinon le double encore pâle de l'homme à venir ? Sans passé, sans Dieu ni maître, ayant largué les amarres avec l'homme ancien, homme rangé, l'homme moderne est à la recherche de soi, et il croit tomber sur lui-même à a faveur de toutes les rencontres les plus fortuites qui l'intéressent parce que ce sont des rendez-vous avec soi. »<sup>1540</sup>

Si les gestes de l'Autre ne sont qu'une projection d'un côté obscur du Moi, alors il serait facile d'identifier dans le personnage de la sœur méchante, Olga, la manifestation d'un penchant vers la violence qui prend ici la forme de la violence contre soi. Dire que l'autre est responsable de sa propre violence équivaut à vouloir rejeter en dehors de soi une partie qu'on n'arrive pas à maîtriser. « La violence est toujours violence de l'autre »<sup>1541</sup>, précise Roger Dadoun :

« C'est d'autrui que nous arrivent, et fondent sur nous, menaces, agressions, hostilités, coups durs. Peut-être est-il nécessaire, pour donner consistance et cohérence à son propre moi, de déclarer l'autre détenteur de la violence – comme s'il s'agissait d'une simple mesure d'hygiène identitaire : pas d'identité personnelle sans l'évacuation sur autrui du mauvais – du violent – que chacun porte en soi. »<sup>1542</sup>

En opposition avec cette figure sombre, il existe le double céleste. Marie, la sœur angélique, crée l'illusion de la création de la perfection. Mais le double s'avère une « illusion néfaste »<sup>1543</sup> :

---

<sup>1540</sup> Vladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, Paris, P.U.F., 1996, p. 28.

<sup>1541</sup> Roger Dadoun, *La violence. Essai sur l'« homme violens »*, Paris, Hatier, 1993, p. 45.

<sup>1542</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1543</sup> Vladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 31.

« La similitude parfaite n'existe pas : elle est une illusion, un fantôme, un désir ou une crainte, la différence seule existe, le particulier, l'unique et non l'uniforme. L'Un est une vue de l'esprit, l'unique seul est réel. »<sup>1544</sup>

Ainsi *Le Perroquet* est le récit du drame de la recherche d'un double, du frère disparu qui s'avère être une illusion, plus encore, une obsession qui ne tardera à devenir l'élément destructeur de toute la famille. Les essais de la mère de procréer une « copie » du fils mort donnent vie à un double du double raté (qui est la narratrice), Marie. Cette sœur inespérée offre à la narratrice l'illusion d'une autre identité, d'une possibilité à revivre sa vie différemment, et elle va se laisser emporter par cet Autre Moi. Perdre Marie équivaut, pour la narratrice, à perdre son ombre, phénomène que Troubetzkoy rend avec tant de justesse :

« Le double est une fatalité, car il est un engrenage sans fin, qui se met en route et ne s'arrête jamais une fois qu'on lui a donné le branle. Le thème du double en est lui-même une riche illustration : il est possédé par le démon du dédoublement.

Je perds mon double, mon ombre, mon reflet, mon âme. Sans cette ombre, cette image mince de moi, cette représentation de mon corps, je ne suis plus rien, et je perds paradoxalement jusqu'au sentiment de mon corps : je deviens même aux yeux des autres mortels un fantôme, un esprit, un intrus de l'autre monde. Je ne suis, sans ombre, même plus reconnu comme un corps, je suis à moi-même mon ombre, mon double. »<sup>1545</sup>

Lorsque le Je se retrouve à nouveau seul, sa première tentation est celle de conserver l'illusion et de vivre la vie de son double. Ainsi, face à la mort de Marie, la narratrice se sent perdue et lorsqu'elle laisse Félix tomber amoureux d'elle son corps se veut un corps de substitution pour l'Autre, pour la sœur perdue :

« [...] c'était la jeunesse de Marie et non la mienne que je ranimais en moi.

– Croyez-vous, lui disais-je [l'héroïne s'adresse à son ami, le colonel Gordon], que Félix eût osé embrasser la femme distante et gardée que je suis, de dix ans plus âgée que lui, et qui le traitait en enfant ? Il poursuivait Marie en rêve... et c'est elle qu'il a rejointe. »<sup>1546</sup>

Le double apparaît donc comme une nécessité et une malédiction pour un Je qui ne semble plus avoir d'identité autonome.

La figure du double est représentée à travers le personnage de Marie dans *Le Perroquet Vert*. Le dernier enfant de la famille, victime de la même culpabilité d'être une petite fille et non pas un garçon, témoigne d'une ressemblance sans équivoque au Je :

---

<sup>1544</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1545</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1546</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 279.

« Marie fut une réplique de moi, à laquelle personne ne s'attendait. Elle me ressemblait au point que ses premières photographies pouvaient être confondues avec les miennes. »<sup>1547</sup>

Cet Autre évolue parallèlement au Je. Progressivement, ces deux instances se rapprochent par ce qui les sépare du reste du monde. Différente de ses autres sœurs (dont les marques physiques font ressortir le « sang circassien qui apparente la Russie méridionale à la Perse »<sup>1548</sup>), Marie est caractérisée par les mêmes traits physiques qui constituent le signe distinctif du Je dans la famille :

« Toutes sont brunes, à l'exception de Marie, aussi blonde, aussi colorée que moi. Il semble qu'en nous deux, issues d'une autre veine, marquées d'une hérédité du Nord, le courant glacé du Golfe de Finlande se soit frayé un chemin jusqu'au cœur des terres du Sud d'où nos parents sont venus ; nous sommes leurs filles boréales. »<sup>1549</sup>

Marie apparaît comme une figure correspondant au Même validant la thèse d'une attraction du Je envers un Autre qui lui ressemble. Dans *Les complexes familiaux*, Lacan note :

« Il apparaît que l'image de l'autre est liée à la structure du corps propre et plus spécialement de ses fonctions de relation, par une certaine similitude objective. »<sup>1550</sup>

Marie semble offrir au Je la possibilité de revivre la vie autrement. Mais le Je n'a pas d'emprise sur cet Autre car celui-ci représente cette partie de soi qui lui échappe. Cette construction parallèle reconstitue une identité perdue, celle de l'innocence de l'enfance. Marie incarne le souvenir de l'enfance du *moi* :

« Quand l'étoile de Marie, sortant d'on ne sait quelle nuit, s'est levée sur ma vie, un matin j'ai cru voir recommencer ma propre enfance. Un miroir me renvoyait son image mouvante. A quinze ans, je me revois telle que j'étais à cinq ; à vingt ans, je me retrouve n'en ayant plus que dix. Marie hérité de moi vivante<sup>1551</sup> ; elle a mes cheveux ; elle a mes yeux ; elle a aussi ma chambre et mes livres de classe, elle possède l'amitié de ma chère Vignot. »<sup>1552</sup>

« Elle admirait en moi la jeune femme qu'elle allait être ; j'aimais en elle l'enfant que je n'étais plus. Troublées, l'une par le souvenir, l'autre par l'espérance, nous ne pouvions nous regarder sans émotion ; j'étais son avenir, elle était mon passé vivant. »<sup>1553</sup>

---

<sup>1547</sup> *Ibid.*, pp.102-103.

<sup>1548</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>1549</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>1550</sup> Jacques Lacan, « Les complexes familiaux », Paris, Navarin éd., 1984, in *Le corps. Textes de Jacques Lacan*, Établi par Louis de la Robertie, Cahier de l'Association lacanienne internationale, Lille-Paris, 2005, p. 38.

<sup>1551</sup> Le paragraphe souligné nous appartient.

<sup>1552</sup> *Le Perroquet Vert*, p.104.

<sup>1553</sup> *Ibid.*, p.109.

Marie surgit dans le présent telle une photographie du passé qui prend vie, animée par une volonté conservatrice du moi :

« En revoyant mon ancien univers, je ne le trouvais pas vide. Ma place était prise ; je me survivais en Marie. Était-ce elle que j'aimais, ou bien mon ombre ? »<sup>1554</sup>

L'image de l'Autre comme reflet du Je lance la problématique du miroitement. Amour propre et narcissisme, le Je devant le miroir qu'est la sœur se défend contre des accusations de vanité, mais l'ambiguïté des figures parallèles demeure :

« Ma sœur est partie intégrante de mon amour-propre. En ce qui la concerne, j'obéis sans difficulté au commandement divin : je l'aime vraiment comme moi-même. Si l'on n'arrive que rarement à ce degré de perfection dans l'amour, la faute n'en est-elle pas au prochain qui nous ressemble toujours si peu ? Marie et moi nous jouirons du bonheur de nous plaire. Chacune, en regardant le visage de l'autre, sentira le plaisir du contentement de soi, sans en éprouver la honte. Si l'on me surprenait en contemplation devant mon miroir, sans doute détournerais-je les yeux. J'admire, sans me sentir coupable, l'innocente beauté de Marie. Je m'entretiens d'elle sans réticences, sans souffrir des affres de la fausse modestie, des congestions de la pudeur. »<sup>1555</sup>

Le thème du double prend souvent comme symbole le miroir. S'intéressant aux Beaux-arts, Peter André Bloch observe que, dans la tradition iconographique européenne, « le miroir sert à la représentation allégorique de la Vanité, de la Prudence et de la Sagesse », pouvant prendre une « signification cosmique » ou mortifère d'autres fois.<sup>1556</sup>

« Il faudrait 'faire naître une nouvelle conception de l'ART, qui ne se définisse plus par la notion d'identité, mais par son contraire, moins par la ressemblance que par la différence, le miroir servant à révéler dans un univers relationnel ce qui est illusion, disharmonie et négation.' »<sup>1557</sup>

Allan Bloom remonte à la leçon que nous donne Shakespeare pour qui le miroir remplit une fonction de base : c'est « le miroir même de nature », une réflexion pure qui n'a « rien de didactique », ce qui explique la vision shakespearienne de l'artiste qui « ne se considère pas comme le législateur de l'humanité. Il peint fidèlement les problèmes humains sans en proposer de solution évidente. [...] Il n'essaie pas de créer comme le firent les romantiques ; il essaie de refléter la nature. »<sup>1558</sup> La thématique du miroir reflète toute une vision sur le monde d'une époque et surtout de la conscience artistique vis-à-vis de son

---

<sup>1554</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>1555</sup> *Ibid.*, p. 110. Nous soulignons.

<sup>1556</sup> Peter André Bloch, « Miroirs-Reflets-Spiegelungen », in *MIROIRS-REFLETS Esthétiques de la duplicité*, sous la direction de Peter André Bloch and Peter Schnyder, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Europees littéraires », 2003, p. 9.

<sup>1557</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>1558</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 279.

époque : le miroir classique – reflet d’une quête de connaissance –, ou le miroir moderne – reflet d’une distorsion, ou du vide.

Dans *Le Perroquet Vert*, les deux interprétations sont possibles car complémentaires. Ainsi dans un premier temps, la réflexion est interrogation. L’enfant devant le miroir s’avère la figure du Je témoignant d’un désir de connaissance, devant la seule image qu’il peut contempler en l’absence de celle de sa mère, sa propre image. Dans un deuxième temps, le miroir se révèle un simple dévoilement de la solitude et du vide, d’où le geste final de l’héroïne couvrant le miroir.

### **La Mère-Miroir ou le miroir de la Mère**

Jeanne Bem note que dans les textes littéraires « le miroir, objet réel représenté, a tendance à glisser vers la métaphore et à indexer des effets textuels. »<sup>1559</sup> Elle met en avant deux théories sur le sujet de la réflexivité par rapport à la présence maternelle : en tant que présence inquiétante, chez Jacques Lacan, et comme présence rassurante, pour Winnicott.

D’un côté, la théorie lacanienne insiste sur ce qu’elle appelle « le stade du miroir » (identifié vers l’âge de 6 mois et dont l’image représentative serait celle de l’enfant dans les bras de la mère devant le miroir) qui structure l’identité à travers la dualité inhérente de cette réflexion car, d’une part, ce miroitement est une « confrontation de l’enfant à son *imago* » et donc une prise de conscience euphorique du sujet de « son moi comme entité totale » ; mais, d’autre part, le reflet intègre aussi la présence de l’adulte, ce deuxième être étant perçu comme « potentiellement persécuteur ».<sup>1560</sup>

« L’*imago* est à la fois salutaire et aliénante. »<sup>1561</sup>

La phase de l’*imago*, celle d’une ‘assomption jubilatoire de son image spéculaire par l’être encore plongé dans l’impuissance motrice et la dépendance du nourrissage’ donne la ‘matrice symbolique où le *je* se précipite en forme primordiale, avant qu’il ne s’objective dans la dialectique de l’identification à l’autre et que le langage ne lui restitue dans l’universel sa fonction de sujet.’<sup>1562</sup>

---

<sup>1559</sup> Jeanne Bem, « La mère-miroir. Réflexions sur Albert Camus et Roland Barthes », in *MIROIRS-REFLETS Esthétiques de la duplicité*, sous la direction de Peter André Bloch and Peter Schnyder, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Europes littéraires », 2003, p.135.

<sup>1560</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>1561</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>1562</sup> Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I, op. cit.*, p. 90.



C'est le stade d'un « je-idéal » et cette « forme totale du corps » est une extériorité « plus constituante que constituée » et surtout « sous une symétrie qui l'inverse ». <sup>1563</sup> Pour Lacan, le « je spéculaire » précède le « je social » <sup>1564</sup> :

« [...] le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. » <sup>1565</sup>

Le psychologue René Zazzo revisite la théorie lacanienne concernant le stade du miroir et observe que si l'*imago* signifie « la connaissance imaginaire que l'enfant prend de son unité », « la réaction à l'image du miroir est bien une reconnaissance. L'enfant voit dans l'espace extérieur l'*imago* de son espace subjectif. » <sup>1566</sup> Si pour Lacan le stade du miroir constitue une reconnaissance de soi, René Zazzo préfère parler d'illusion spéculaire pour définir la première expérience devant le miroir comme identification :

« Alors l'expression correcte est de dire 'l'enfant s'est identifié au reflet du miroir'. [...] Identifier c'est opérer une découverte à partir d'indices pertinents. » <sup>1567</sup>

D'un autre côté, selon le pédiatre et psychanalyste britannique Donald Winnicott, c'est « la mère elle-même qui fait fonction de miroir pour l'enfant. Le visage de la mère est comme un miroir dans lequel l'enfant perçoit une projection de lui-même. » <sup>1568</sup> :

« Dans le développement émotionnel de l'individu, le *précurseur du miroir*, c'est le visage de la mère. » <sup>1569</sup>

Jeanne Bem trouve dans la thèse de Winnicott « une symbolisation primaire dans laquelle chacun des deux [l'enfant et la mère] a symétriquement besoin de la réponse de l'autre ». <sup>1570</sup> Quand le bébé regarde le visage de sa mère, il se voit lui-même, c'est-à-dire qu'il se voit tel que sa mère le voit : « En d'autres termes, précise Winnicott, la mère regarde le bébé et *ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit.* » <sup>1571</sup> Pour l'enfant, l'environnement est essentiel ; au début il ne fait pas de distinction entre celui-ci et soi-même,

---

<sup>1563</sup> *Ibid.*, p. 91. Lacan précise que « l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible » *Ibid.*, p. 92.

<sup>1564</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>1565</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>1566</sup> René Zazzo, *Reflets de miroir et autres doubles*, Paris PUF, coll. « Croissance de l'enfant. Genèse de l'homme », 1993, pp. 174-175.

<sup>1567</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>1568</sup> Jeanne Bem, *op. cit.*, p. 130.

<sup>1569</sup> Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975, p. 153.

<sup>1570</sup> Jeanne Bem, *op. cit.*, p. 131.

<sup>1571</sup> D.W. Winnicott, *op. cit.*, p. 155.

entre « non-moi » et « moi », explique Winnicott, mais progressivement cette séparation s'opère et avec elle la mère devient « une composante objectivement perçue de l'environnement », tout en sachant que si « personne ne se trouve là pour faire fonction de mère, le développement de l'enfant s'en trouve infiniment compliqué. »<sup>1572</sup>

Dans le miroir que l'enfant du *Perroquet Vert* contemple aucune présence, mais la place vide de la mère.

### **Absence de la mère**

Le thème de l'Absence semble relié souvent par la critique à celui du miroir aussitôt que ces deux termes surgissent conjointement dans le discours littéraire. Dans son analyse thématique de l'œuvre de Roland Barthes, Raffaella Di Ambra s'attarde sur l'importance de la mère pour celui-ci : le Moi de l'écrivain serait sujet à « un processus d'idéalisation et de fantasmatisation au moyen de l'identification à sa mère »<sup>1573</sup>. Suivant l'approche psychanalytique, la piste du vieux complexe œdipien y est tracée et le sens de l'écriture barthésienne est placé sous le signe de « la reconnaissance d'une dette symbolique à l'égard de la mère et de la langue maternelle »<sup>1574</sup>. Raffaella Di Ambra reprend le propos de Sami Ali qui disait que : « Toute la fascination du miroir sur l'enfant dérive de ce que l'image supplée à un terme manquant dans la réalité. »<sup>1575</sup> Le terme manquant serait le corps de la mère, alors que la projection dans le miroir permettrait à l'enfant de se reconstituer à partir de l'image de la mère. Le sujet se crée ainsi à partir/sur l'image de l'Autre. Le moment de l'identification (dans son sens psychanalytique) serait une étape constitutive de l'âge enfant, (le moment où le sujet « assume une image », l'*imago* antique, dans la théorie lacanienne), la phase de l'identification à l'autre devançant celle de l'objectivation qui « restitue » au Je « sa fonction de sujet »<sup>1576</sup> :

« L'image spéculaire reproduit la problématique dialectisante de la présence – absence, de l'identification à un autre, à l'identité visuelle de son introjection, qui n'est pas (tout à fait) soi-même, et de l'investissement du soi corporel constitué en tant que réalité physique. Il [Barthes] voudrait être comme sa mère, objet identificatoire idéal et objet d'amour les plus originaires. Le Moi idéal narcissique se complète du je de l'idéal du Moi. »<sup>1577</sup>

---

<sup>1572</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>1573</sup> Raffaella Di Ambra, *Plaisirs d'Écriture*, op. cit., p. 148.

<sup>1574</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>1575</sup> Mahmond Sami Ali, *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, (264 p.) p. 57, in R. Di Ambra, op. cit., p. 156.

<sup>1576</sup> Jacques Lacan, *Écrits I*, op. cit., p. 90.

<sup>1577</sup> Raffaella Di Ambra, op. cit., p. 157.

Mais que se passe-t-il lorsque la place de la mère est vide, lorsque l'image spéculaire ne soulève que des interrogations ? Le sujet devant le miroir souffre de l'absence de cette première phase nécessaire, d'une identification « ratée ». La seule identification possible pour l'enfant du *Perroquet Vert* est celle d'une absence. Et puisque l'on est devant un miroir, l'absence de l'Autre fait comprendre au sujet l'absence de Soi. D'où l'insistance et les jeux incessants, aussi bien que l'image de la sœur qui s'avère un substitut pour le sujet qui n'a jamais véritablement guéri de cette absence primordiale.

L'approche critique de Raffaella Di Ambra attire notre attention sur un point majeur de l'œuvre de Barthes mais aussi de celle de Bibesco : l'écriture comme espace d'un dialogue avec la Mère, le territoire imaginaire qui permet de combler un vide. Pour Bibesco, cette absence est encore plus douloureusement ressentie car la mère se dérobe même lorsque la mère est proche. Le texte offre ainsi la possibilité de rouvrir le dialogue, de faire de l'absente une présence. L'écriture n'exorcise pas la douleur car le dialogue reste une fiction, un monologue ; à l'intérieur de l'écriture la mère ne parle pas, elle reste un fantôme s'affirmant obstinément par son absence. *Le Perroquet Vert* est par excellence le récit d'une absence. L'absence devient maladie qui contamine toute la famille, car les enfants ont été tous conçus par le ventre de la mère. Le texte imagine alors le récit d'une famille, d'un engendrement. Relisant Barthes, Raffaella Di Ambra postule que « l'écriture est une Mère originelle où tout revient »<sup>1578</sup>. Pour le texte qui mime l'absence et la présence de la mère, celle-ci incarne la « figure de l'Autre primordial »<sup>1579</sup>. Et c'est en fonction de cet Autre que le Moi s'articule dans un jeu de miroirs. Si, dans le cas de Barthes, « la symbolisation qu'il opère de cette absence » conduit la mère à une « identification à son image – en tant qu'autre-même »<sup>1580</sup>, pour Bibesco l'écriture symbolique rapproche l'Autre pour s'en séparer. Il ne faut pas oublier que l'image du miroir n'est pas le Même sinon l'envers. Le miroir offre une image à l'envers. La fille/l'enfant va refuser de copier le geste de la mère car, à la fin du récit, le Je se détache pour exister soi-même, pour avoir un soi-même, en acceptant son histoire qui est celle de sa famille, de toutes les ombres qui le hantent, comme objets de son environnement donc objectivables :

« Je disais à Gordon :

– Vous le voyez, c'est toujours Sacha ! J'ai vécu une vie qui n'est pas la mienne, mais celle de Marie Serguïevna ! Nos corps ne sont-ils donc que des maisons hantées ? Est-ce moi qui devais mettre au

---

<sup>1578</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>1579</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1580</sup> *Ibid.*, p. 150.

monde cet enfant que ma mère n'a pas pu refaire ? Suis-je destinée à perpétuer ce sang ?  
Comprenez, mon ami, que je m'y refuse. C'est vous qui direz à Félix, dans six mois, dans un an,  
quand il reviendra de Sibérie, que je suis sa sœur, et qu'il ne me reverra jamais. »<sup>1581</sup>

Réparation et restitution sont là. Revisiter la blessure pour la cicatriser et vivre avec la cicatrice. Regarder dans le miroir signifie aussi accepter de contempler ses cicatrices. Reste une évidence soulignée par Raffaella Di Ambra : le texte est né d'une perte, d'une blessure cicatrisée – rajoutons-le, comme la perle baroque.

L'écriture narre le rapprochement du sujet à son objet et le détachement final de celui-ci. L'absence obsède car sa « substance » est douloureuse ; c'est une blessure jamais cicatrisée : « L'absence de la mère, ou la séparation ont été vécues, dès l'enfance, dans le registre de la douleur. »<sup>1582</sup> Et Raffaella Di Ambra cite Barthes :

« [Le] langage naît de l'absence : l'enfant s'est bricolé une bobine, la lance et la rattrape, mimant le départ et le retour de la mère : un paradigme est créé.

L'absence devient une pratique active, un affairement (qui m'empêche de rien faire d'autre) ; il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies). Cette mise en scène langagière éloigne la mort de l'autre : un moment très bref, dit-on, sépare le temps où l'enfant croit encore sa mère absente et celui où il la croit déjà morte. »<sup>1583</sup>

Marthe Bibesco explique ainsi son penchant vers l'autocritique et son obsession à toujours mettre en question ses choix esthétiques, mais surtout de mettre toute son écriture sous le signe d'une exigence qui mettrait en doute toute appréciation, ou sentiment d'accomplissement :

« Je craignais misérablement la flatterie, élevée par une mère qui détestait pour moi les compliments et qui m'aima moins du fait que 'j'attirais les regards'. J'allais me répétant tout bas ces paroles de Paul Valéry :

– « Écrivain ?

« L'écho répond : vain ! »

Et j'ajoutais cette variante : Écrivaine ! L'écho répond : « Vaine !vaine ! » »<sup>1584</sup>

### **Le miroir de Narcisse**

Le narcissisme comme résultat d'une déficience empathique est la thèse que nous propose J. Brooks Bouson dont l'analyse s'inspire des principes psychanalytiques de Heinz

---

<sup>1581</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 280-281.

<sup>1582</sup> R. Di Ambra, *op. cit.*, p. 153.

<sup>1583</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 22, in R. Di Ambra, *op. cit.*, pp. 153-154.

<sup>1584</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 17.

Kohut<sup>1585</sup>. Celui-ci reproche à la psychanalyse freudienne de fonder ses raisonnements sur des concepts tels que la peur de la répression ou la culpabilité, considérées comme définitives pour l'homme qui est ainsi réduit, pense Kohut, à un simple animal domestiqué – « precariously domesticated animal »<sup>1586</sup>. Au centre du développement individuel, Kohut place la résonance empathique (« empathic resonance ») et explique le comportement narcissique en allant plus loin que la psychanalyse traditionnelle qui y voit le résultat d'événements traumatisants pour l'enfant. Pour Kohut, les responsables du narcissisme sont l'absence ou l'échec de tels rapports d'empathie de la part des parents envers l'enfant et l'atmosphère, le milieu tout entier dans lequel l'enfant se crée une identité :

« [...] the unwholesome atmosphere to which the child was exposed during the years when his self was established »<sup>1587</sup>.

Ainsi, dans *Le Perroquet Vert*, pour l'enfant l'ambiance est traumatisante et non pas l'évènement de la mort du frère car, dans la demeure des Dalgoroukine, le mort occupe plus les conversations que ses sœurs vivantes. Les moments de joie refusés, aussi bien des fêtes ou des jouets interdits, tout dans la maison familiale pousse le Je au bord d'une crise identitaire : « nous, leurs enfants vivants, nous comptons moins que cette ombre »<sup>1588</sup>, ajoute la narratrice décrivant l'atmosphère sombre de l'univers claustrophobe de son enfance :

« Depuis que mon frère n'était plus, on n'illuminait chez nous que le jour de sa mort. »<sup>1589</sup>

Selon la thèse de Kohut, le manque d'empathie peut se révéler décisif dans le modelage ultérieur de la personnalité, donnant naissance soit à un Soi fort, autosuffisant et qui a développé les stratégies qui lui permettent de se maîtriser et surtout de maîtriser les autres, soit un Soi faible, impuissant lorsque seul, dépendant de l'Autre, comblé par le sentiment du vide, ou bien un individu réunissant les deux attitudes.<sup>1590</sup> Les figures des sœurs Olga et Marie, auxquelles s'ajoute le personnage de la narratrice semblent incarner cette typologie : Olga, l'enfant qui dès sa naissance tardera à affirmer sa volonté en défiant les autres, par ses

---

<sup>1585</sup> Heinz Kohut (1913-1981), psychanalyste américain d'origine autrichienne, reconnu pour son travail sur le narcissisme et sur ce qu'on appelle la « self psychology » (psychologie du Soi), rompt avec les concepts freudiens qui, selon Kohut, réduisent les êtres humains à leurs impulsions sexuelles et agressives. Kohut introduit le concept d'« empathie » et lui attribue un rôle majeur dans le développement de l'être, de « Soi ». J. Brooks Bouson, *The Empathic Reader: A Study of the Narcissistic Character and the Drama of the Self*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>1586</sup> Heinz Kohut, « Reflections on *Advances in Self Psychology* », in *Advances in Self Psychology*, Goldberg, Arnold, ed., New York, International Universities Press, 1980, pp. 473 et 554, cité par J. Brooks Bouson, *op. cit.*, p. 12.

<sup>1587</sup> Heinz Kohut and Ernest S. Wolf, « The Disorders of the Self and Their Treatment: An Outline », in *International Journal of Psycho-Analysis* 59, 1978, p. 417, cité par J. Brooks Bouson, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1588</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 21.

<sup>1589</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1590</sup> J. Brooks Bouson, *op. cit.*, pp. 16-17.

cris et ses pleurs (« Olga, qui hurlait et devenait bleue de colère sans qu'on sût pourquoi »<sup>1591</sup>), Olga qui menaçait de voler les jouets à sa sœur, Olga qui s'est enfuie avec un aventurier suédois, un jeune homme « d'une réputation douteuse »<sup>1592</sup>, bravant les interdits et la morale, Olga qui cherchait par tous les moyens à nuire à sa sœur Marie ; Marie incarne l'Autre fragile, « victime de la perfidie d'Olga »<sup>1593</sup> tout comme elle fut victime de cet « air raréfié et sans chaleur, atmosphère morale de sépulcre » de la maison parentale où l'on « éprouvait toujours ce même sentiment de vide »<sup>1594</sup> ; le Je reflète en partie chacune des deux figures sororales, témoignant d'un Moi fragile et au bord de l'effacement, arrivé même au point de s'annihiler (à travers la tentation du suicide) mais qui réussit à survivre, en choisissant ne pas de s'effacer mais d'assumer un Moi multiple. Le chapitre final porte le titre symbolique « Une sœur », évoquant aussi bien le choix de l'héroïne de rejoindre une mission de religieuses que la révélation ultime, équivalente avec le moment où le Je se définit en tant qu'entité, en harmonie avec l'altérité qui l'habite. La figure de la sœur réunit tous les doubles dans une seule et unique image.

« Une harmonie préétablie existait entre ce que j'étais et ce que j'allais devenir : une sœur, une béate. Toute ma vie j'avais été une sœur : d'abord celle de Sacha, ensuite celle de Marie, celle enfin du petit Félix Soltikof ! »<sup>1595</sup>

Puisque toute référence à un individu contemplant le miroir ne peut faire abstraction de la figure de Narcisse, nous allons faire un bref détour pour revisiter le mythe. Si l'on s'intéresse au mythe dans l'Europe moderne, certains critiques rappellent que les bouleversements à tous les niveaux (économique, politique, social, culturel, etc.) influencent la réappropriation des mythes et que, d'un point de vue esthétique, « la décomposition des modèles de l'ordre ancien et une diversification des possibilités d'expression » aboutissent à une ouverture dans le travail sur les mythes.<sup>1596</sup> Gilbert Durand définit le mythe comme étant « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes [...] qui, sous l'impulsion d'un schème – *i.e.* un archétype, une relation psychanalytique, un conflit etc. – tend à se composer en récit », ou bien comme une « disposition mentale ».<sup>1597</sup> Pierre Brunel remarque

---

<sup>1591</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 26.

<sup>1592</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1593</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>1594</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>1595</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>1596</sup> Tel est le cas de la littérature autrichienne, entre 1890 et 1930, selon Véronique Liard et Klaus Zeyringer, « L'ambiguïté moderne et post-moderne : mythes et expérience(s) de l'exil », *op. cit.*, p. 194.

<sup>1597</sup> Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 64, p. 17s, cité par Peter Schnyder, « De Narcisse à Écho. Mythes du miroir - miroir d'un mythe », in *MIROIRS-REFLETS*

la constante métamorphose des mythes antiques : « Le mythe pourrait devenir mythologie quand il se codifie ou quand il se sclérose ».<sup>1598</sup> Peter Schnyder reprend la vision du mythe de Gilbert Durand et de Pierre Brunel afin de montrer comment le mythe de Narcisse « devient mythologie, c'est-à-dire mythe dégradé, lettre morte, pure forme »<sup>1599</sup>. Schnyder conclut sur une distance de plus en plus importante par rapport au mythe d'origine, une désacralisation que le XXe siècle connaît aussi bien dans l'espace poétique qu'au niveau du récit.<sup>1600</sup> Dominique Rabaté, citée par Schnyder, arrive à une conclusion similaire pour le récit :

« Le récit, lui, serait l'espace toujours contesté d'une volonté de se saisir par soi-même. Espace, si l'on veut, du JE-ME. Empruntant à l'autobiographie, il aspire, en un mouvement différent, à trouver le miroir de Narcisse où il s'immobilisera. C'est la langue toute entière qui devient sujette à caution, espace de fiction soumis à des retournements incessants. Son secret n'est plus romanesque : il n'a plus de figure. Il participe intimement de l'essence de la production même du texte. Il a ainsi, bon gré mal gré, partie liée avec le silence dont il est la paradoxale expression. De la voix, il a la réflexivité douloureuse : je m'entends parler. Mais, plus tardif dans son apparition et trop conscient des tours et des contraintes de la littérature, il campe dans l'écart infranchissable de cette réflexivité dont le terrain de prédilection reste bien l'écrit. »<sup>1601</sup>

André Guyaux examine lui aussi les transformations majeures que subit le mythe de Narcisse, en analysant de près le syntagme ovidien « *imaginis umbra* » : Guyaux remarque un

---

*Esthétiques de la duplicité*, sous la direction de Peter André Bloch and Peter Schnyder, *op. cit.*, p. 73. Julien Ries met en avant la différence entre le « schème » chez Durand et « l'archétype » définit par C.G. Jung (*Types psychologiques*, Genève, Georg et Cie, 1950, 1953, pp. 310-387, 454-456) comme « un modèle primordial », une « image originelle » dont « le caractère collectif et inné » constituerait l'expression de l'« inconscient collectif » (ce « réservoir spirituel accessible aux tenants d'une civilisation »), in « Le mythe, son langage et son message », *op. cit.*, p. 17. Dans le rapport archétype - schème imaginé par Durant, le « schème » serait alors à envisager comme « une généralisation dynamique et affective de l'image », une sorte de « symbole moteur » pour l'imagination : « Au contact de l'environnement naturel et social, les gestes différenciés en schèmes vont déterminer les grand archétypes » qui représentent « le point de jonction entre l'imaginaire et les processus rationnels. » (par exemple, « La roue est le grand archétype du schème cyclique. »), *Ibid.*, p. 18. Pour une théorie de l'archétype en littérature voir aussi les travaux de Northrop Frye dont nous signalons ici deux articles, « The Archetypes of Literature » et « Myth, Fiction and Displacement », in *Theories of Myth. From Ancient Israel and Greece to Freud, Jung, Campbell, and Lévi-Strauss, Literary Criticism and Myth* vol. 4, Edited with introductions by Robert A. Segal, New York, London, Garland Publishing, 1996, pp. 100-118, 119-137.

<sup>1598</sup> Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, P.U.F., 1992, voire p. 57s et p. 58, cité par Peter Schnyder, *op. cit.*, p. 74. Voir aussi Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004, et notamment la définition du mythe comme acte de langage et par rapport à sa position dans « l'ordre du « logos » », in *op. cit.*, p. 23.

<sup>1599</sup> Peter Schnyder, *op. cit.*, p. 74.

<sup>1600</sup> « Comment ne pas lire, dans cette progressive mise à distance du mythe, une prise de conscience qui réfléchit, sur le mode de la parodie, l'incompréhension contemporaine de la figure égocentrique de Narcisse, dont le refus de l'Autre reste une de ses grandes faiblesses ? Le plus curieux, et sans doute le plus précieux, c'est que la conscience des poètes semble précéder passablement la réalité – car comment ne pas reconnaître la séduction d'un narcissisme hédoniste, issu de l'individualisme des sociétés occidentales du XXe siècle et de sa progressive exacerbation ? » *Ibid.*, p. 86.

<sup>1601</sup> Dominique Rabaté, *Pour une esthétique de l'épuisement*, Paris, J. Corti, 1997, p. 191, cité par Peter Schnyder, *op. cit.*, pp. 86-87 en note de bas de page.

mouvement qui enregistre une perte de sens, voire une dénaturation du sens de base du terme latin « umbra » de l'expression d'Ovide qui signifie l'« ombre d'une image », terme qui reste ambivalent et ambigu, étant utilisé comme synonyme de « reflet » jusqu'au XIXe siècle.<sup>1602</sup> Ce terme ambivalent et ambigu d'une ombre qui peut être à la fois lumineuse et obscure ne sera plus repris par Valéry dans son « Narcisse parle » (paru dans *La Conque*, 1891, et ensuite dans *L'Album des vers anciens*, 1920). Ainsi Narcisse ne voit plus dans l'eau de la fontaine qu'un « fantôme », donc une ombre obscure « qui protège l'illusion, mais qui la menace aussi en privant le regard de son objet. Cette ombre-là, nocturne, est le contraire de l'ombre-reflet, que favorisent les rayons du soleil »<sup>1603</sup> :

« L'ombre originelle, claire ou sombre, suggérait tantôt les illusions de la lumière, la beauté de tout ce que l'on voit, que le soleil et l'amour éclairent, tantôt les vérités du rêve et de la nuit. [...] L'ombre ancienne, dans ses deux acceptations, désignait deux illusions distinctes, deux apparences, deux objets insaisissables, deux expressions de l'âme. N'avoir pas d'ombre ou n'avoir pas de reflet sont deux variantes de la même malédiction. »<sup>1604</sup>

Une fois cette ambivalence perdue, il ne nous reste que le mot « reflet » pour désigner l'image que nous renvoie le miroir, ce qui a fourni à la tradition littéraire deux interprétations fondamentales du mythe : soit l'amoureux malheureux qui se retourne sur soi, sur son image à cause de l'indifférence de l'Autre (image souvent employée à l'époque de la Renaissance et au XVIIIe siècle), soit le « narcissiste », l'être consommé par l'amour de soi, le vaniteux ou l'égoïste.<sup>1605</sup> André Guyaux considère que malgré des images littéraires très belles, le mythe a perdu une partie de sa « vérité primitive » et souffre dans ses reprises d'« un déficit de signification ».<sup>1606</sup>

Pour Vladimir Troubetzkoy, le reflet et l'ombre restent étroitement liés à la problématique du double, à cette similitude qui ne peut être qu'imparfaite et que l'homme cherche pourtant avec obstination depuis toujours.<sup>1607</sup> Le critique reprend le terme d'« ombre » dans son sens péjoratif lié au côté sombre de l'âme (lié à une connaissance

---

<sup>1602</sup> En latin, ombre (*umbra*) désigne « la réplique, le reflet offert aux yeux par toute surface réfléchissante, miroir, vitre, marbre mouillé, fontaine, fleuve » ; en français moderne, « ombre, d'abord ambigu, s'est réservé à l'« obscurité produite par un corps opaque qui intercepte les rayons lumineux » (définition de Bescherelle) » note André Guyaux, « *Imaginis umbra*. Réflexion sur Narcisse, mythe incomplet », in *Images du mythe, images du moi*, Mélanges offerts à Marie Miguet-Ollagnier, sous la direction de Bertrand Degott et Pierre Nobel, avec la collaboration de Pierre Laforgue, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p. 225.

<sup>1603</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>1604</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>1605</sup> *Ibid.*, pp. 228-229.

<sup>1606</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>1607</sup> Vladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, voir surtout le chapitre II « *Le double e(s)t l'illusion* », pp. 29-58.



conçue comme descente aux enfers – les âmes qui ne sont que des ombres lorsqu’elles entrent le royaume d’Hadès) ; alors que le reflet (de l’eau ou du miroir) est interprété comme l’expression d’une tentative de connaissance de soi qui se heurte toujours à son altérité profonde, car ce « double inverse » qui est le reflet reste « son autre vérité »<sup>1608</sup> :

« Le miroir est un instrument d’optique complexe par l’intermédiaire duquel le moi se pose symboliquement en face de soi pour se connaître. La toile du peintre, la page blanche de l’écrivain sont des avatars du miroir : le moi y lit ce qu’il trace, de son regard, de son pinceau, de sa plume, toujours un moi pour moi, un autoportrait. »<sup>1609</sup>

Quelle est la vérité que le miroir cache ? Ce que le miroir dévoile à l’esprit inquisiteur c’est que son identité même est un leurre, que ce qu’il appelle *personne* n’est qu’un masque, une convention sociale qui l’aide à fuir l’autre et donne un nom à un manque, à une absence. L’homme au miroir découvre l’imposture de l’identité ; là où une seule porte semble s’entrouvrir, celle d’un Je qui existe dans le langage : s’il ne peut attester de son existence, il peut tout de même dire « Je », note Troubetzkoy faisant appel à Benveniste. L’image dans le miroir s’avère être une apparence tout comme la personne qui n’est qu’illusion de la représentation, une *fiction*. Dans cette perspective, on peut conclure que le reflet du miroir serait le correspondant au niveau privé de ce que représente la personne au niveau public :

« La personne apparaît comme une *fiction*, quelque chose de forgé, de construit. *Persona, imago, effigies*, tous objets d’une activité artisanale, signifient aussi ‘spectre, fantôme, ombre’. Notre personne est ainsi notre représentation : en nous présentant, nous nous donnons en représentation, nous nous re-présentons par deux fois, notre personne c’est notre double, nous dont la majeure partie de la vie consiste à pratiquer la mise en scène de soi. Le masque nous aurait-il collé au visage au point que notre *vérité* individuelle se confond avec notre *semblant*, ce que nous sommes *pour les autres* ? *Paraître c’est être*, mon moi c’est mon double. »<sup>1610</sup>

Lorsque l’héroïne du *Perroquet Vert* refait le récit de sa jeunesse, elle ne fait en effet que recréer son histoire dans la perspective des ombres passées qui peuplent son existence présente. Le Je apparaît comme un corps de glace, simple rideau qui laisse passer non pas des rayons de lumière mais des ombres. Le personnage de la voyante, Mme Duffaut, qui regarde dans sa lampe pour voir le présent de l’héroïne éclaire un fragment de l’histoire d’une ombre qui est celle du frère essayant de renaître dans le texte de la sœur :

« – Il n’a pas pu vivre, [ajoute la voyante] et il voulait tellement vivre ! C’est à cause de vous où d’une autre, pareille à vous, qu’il n’a pas vécu. Sa réincarnation se fera par vous. C’est seulement

---

<sup>1608</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1609</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1610</sup> *Ibid.*, p. 33.

ainsi qu'il pourra revenir sur le plan humain, accomplir sa destinée interrompue... Il vous a gardée jusqu'ici... jusqu'à ce que l'autre vienne... »<sup>1611</sup>

Le lecteur apprendra plus tard dans le récit que si le premier « Il » évoque le personnage de Sacha (le frère qui n'a pas pu vivre à cause d'une Autre « pareille au Je », donc une femme, la mère), « l'autre » du final ne peut faire référence qu'au personnage de Félix Soltikof, le frère dont toute la famille ignorait l'existence et que sa sœur va aider à accomplir sa destinée glorieuse (la mission de Félix devait faire de celui-ci un important acteur de l'histoire de l'année 1918, ayant pour rôle de se rendre en Sibérie et de délivrer l'Empereur). Félix devait accomplir le destin de Sacha. Pour relier les deux, pour assurer la continuité de l'histoire surgit ce Je qui n'a pas besoin d'un autre nom. L'ambiguïté cultivée sur la personne est édifiante. Car la personne ne compte plus, Je, Il, Elle, ne sont que des impostures, des appellations censées supplanter la place vide du nom. Car dans la case du Je aucun nom, sinon cette identité qui se définit comme « une sœur » et qui envoie toujours le lecteur vers ses projections, vers ses ombres, ses frères, ses sœurs, ses parents, ses aïeux. Le Je est tous « ses » doubles sans se réduire à aucun d'entre eux. Le Je s'efface pour faire le récit de l'Autre, tout en témoignant d'une l'altérité qui s'avère un miroir de l'âme :

« ...Autre miroir...

Oui, vous avez raison, c'est notre âme qui en est tout et crée tout, en ce monde. »<sup>1612</sup>

On ne peut s'empêcher de penser que cette vision de l'homme moderne prouve à quel point l'homme, encore de nos jours, a du mal à concevoir la connaissance en dehors des stigmates de son imperfection et de son impuissance. L'homme a toujours peur d'être seul avec soi, plus encore il a peur d'être par crainte de se voir réduit à un double ; on ne cesse de lui répéter qu'il devrait avoir peur d'aimer son image dans le miroir car son corps n'est qu'une réalité trompeuse et sa voix mensongère. Pourtant Écho parle, et même si ses paroles semblent vaines, il y a peut être dans la force de sa répétition une Vérité que nous semblons vouloir obstinément rechercher ailleurs :

« Cette terre manque d'amour. Nous le savons bien. Aimer, ce ne sera jamais s'aimer. En ces temps où l'égoïsme envahit la pensée, le manque d'amour se guérit par l'amour de soi. Et nous ne guérissons jamais.

Mais cela ne nous empêche en rien de répéter : il faut d'abord s'aimer pour aimer les autres. Nous le répétons sans rire.

---

<sup>1611</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 209.

<sup>1612</sup> L'abbé Mugnier adressait ces paroles à Marthe dans une lettre datée le 22 décembre 1912, in *La Vie d'une amitié I*, p. 279.

L'amour de soi. Immense miroir. Reflet de notre désespérance. La solitude grandit plus vite que tout l'amour de nous que nous avons. La solitude nous dépasse. Elle court toujours plus vite que nous. Plus rien à voir. Que soi devant soi. Même dans l'autre, même dans sa différence.

Alors, dans le bruit que fait notre monde pour camoufler le vide, des humains partent, nous quittent. Sans un mot.

Des inconnus, des amies, un amour. Ils s'en vont loin. Trop loin. Au-delà du langage.

Soudain, nous nous souvenons qu'il y avait des mots, en ce monde. Ils s'en vont et ramènent à l'essentiel. Le retour de l'autre en son absence même. L'amour de soi vient de franchir ses limites.

L'amour de soi s'estompe. »<sup>1613</sup>

L'amour propre comme un amour par substitution, se veut le reflet de la solitude et du manque d'amour. La solitude de l'homme devant le miroir est interprétée par Maurice Bellet en relation avec la notion de narcissisme divin qui, en relation avec la celle de « perversion », à laquelle nous avons fait appel lors de notre analyse de la « culpabilité », signifie la manifestation d'un « Moi énorme », et plus encore :

« [...] l'anéantissement pur et simple de l'homme : notre vérité est dans notre néant, plus radical encore que la pré-naissance, une absence totale. Y échapper, c'est poser en face de la suffisance divine la suffisance humaine ; et l'homme reprend pour soi les prérogatives divines. Mais ce déni de la limite est en lui plus que contradiction : le malheur infini de l'existence impossible. »<sup>1614</sup>

La pensée, lorsqu'« elle perd la naïveté, [...] parle volontiers de l'Autre, elle se fait vertige de l'Absence », elle s'aveugle elle-même par son discours sur la distance.<sup>1615</sup> Dieu serait ainsi le « miroir de l'Ego enflé hors de toute mesure » alors que l'Ego en tant que « reflet du narcissisme divin » risque de se retrouver captif dans un « jeu de glaces, où se perd toute réalité ». <sup>1616</sup> Il n'est par surprenant alors que l'homme doive se penser dans la distance.

Pour le Je enfant du *Perroquet Vert*, l'image du miroir s'offre comme un jeu, le seul jeu où l'enfant sent pouvoir questionner la création. D'où le plaisir que la fille prend à jouer à un jeu inventé par elle-même, celui de faire des grimaces dans le miroir :

« Se cacher et se montrer à soi-même, n'est-ce pas un bel amusement ? Je reconstitue ce que j'ai détruit en moins d'un instant. Quelle preuve de puissance enchanteresse ! »<sup>1617</sup>

Loin d'être un véritable défi à l'œuvre de Dieu, le geste de l'enfant est un acte de dialogue et de provocation au jeu, mais aussi un geste qui trahit la terrible solitude du sujet.

<sup>1613</sup> Marc Chabot, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>1614</sup> Maurice Bellet, *op. cit.*, p. 114.

<sup>1615</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1616</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1617</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 169.

Le thème du miroitement semble inséparable de la thématique de l'Autre et l'identification avec l'Autre (Marie) va au-delà du dédoublement. L'image du Je devant le miroir trouve son correspondant dans celle de l'Autre (Marie) devant le même miroir. La mise en abîme du Je est projetée dans le cadre d'une mise en abîme de l'Autre : une scène en particulier en est la preuve, décrivant le moment où la narratrice découvre Marie en train de se dévisager devant le miroir qui fut le sien :

« Dans mon ancienne chambre occupée par elle, je la surprends un jour en contemplation devant le miroir. Marie m'avoue qu'elle passe ainsi des heures à se dévisager.

– Et toi aussi ! lui dis-je, au comble de l'attendrissement.

Ce sont là mes anciens jeux, inspirés par une longue expérience de la solitude. A l'époque de notre mariage, mon mari me plaisantait souvent sur ce qu'il avait découvert, disait-il, que dans ma chambre de petite fille, le tapis était usé devant la glace. Marie n'avait fait qu'ajouter à cette usure.

L'opinion de la famille était que l'une et l'autre nous adorions notre image [...]. Découvrant chez Marie ces mêmes habitudes contemplatives, je me formais d'elle une opinion toute différente de celle qu'on s'était faite de moi. J'y voyais la preuve qu'elle n'avait eu, elle aussi, qu'elle-même à consulter, qu'elle-même à connaître, et qu'elle-même à qui se fier. »<sup>1618</sup>

Le miroir révèle un Autre qui, tout comme le Je, se découvre seul et qui, en manque d'une altérité pour le guider, se prend soi-même comme repère. Le regard porté sur soi-même ne relève pas alors de la vanité, sinon du désir de se connaître. Car ici le savoir ne peut venir que de l'intérieur. Le sens de la vie, sur sa vie et celle de ceux qui l'entourent sont cachées dans son sang, dont les signes se retrouvent sur son visage. Saisir la source de chacun de ses traits physiques n'est ici qu'une voie vers la connaissance de son histoire, qui n'est nullement une narration individuelle ; elle est une histoire commune, celle d'une famille, d'une race comme le dit le texte (d'un peuple), en définitive, de l'espèce humaine. Instinctivement, le corps se considère comme porteur d'une vérité sur le Moi, la plus profonde des vérités. Puiser dans cette mémoire du corps constitue une manière de sondage intérieur, une voie très moderne que Marthe Bibesco propose dans son livre. Plus que cela, devant le miroir le regard s'avère fécond : se regarder revient à agir sur soi, de l'extérieur et de l'intérieur.

Max Milner ouvre son analyse sur **le regard** en rappelant la contribution de Gérard Simon<sup>1619</sup> qui montre la différence essentielle entre l'optique des Grecs et celle de l'Occident, depuis environ le XVIIe siècle : si pour les Grecs « regarder » n'est pas un geste passif, la « vision » étant définie comme une mise en « contact », pour les modernes la « vision » est,

---

<sup>1618</sup> *Ibid.*, pp. 165-166.

<sup>1619</sup> Gérard Simon, *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Seuil, 1988.

contrairement, une mise à « distance ». <sup>1620</sup> Chez les Grecs le statut du regard est « absolument indissociable de tout phénomène de vision » (une « similitude de nature entre le rayon issu de l'œil et la lumière »), alors que les modernes mettent l'accent sur « la distance entre le vu et le voyant » qui se traduit par l'intermédiaire de la science moderne en différentes actions (« l'action physique de la lumière sur les organes sensoriels, le transport de l'information au cerveau et la prise de conscience de l'information »). <sup>1621</sup> Les notions de « contact » et de « distance » semblent le mieux désigner la séparation majeure entre la vision selon l'homme grec et l'homme moderne :

Grecs : 'Contact' : 'L'idée d'un enregistrement passif de données externes leur est tout à fait étrangère. Toujours le regard se porte au devant de ce qui lui est proposé, ce qui explique sans doute pour une large part l'intensité (et éventuellement le danger) du *contact* qu'implique toute expérience de vision.' <sup>1622</sup>

La vision est placée à l'extérieur du corps comme une médiation, 'un point de rencontre entre ce qui émane du sujet et ce qui émane de l'objet' <sup>1623</sup>

Modernes : 'Distance' : pour la vision moderne, 'tout ce qui touche la vue est automatiquement mis à distance, aussi forte que soit l'impression que nous en ressentons, et référé à une extériorité par rapport à laquelle nous nous sentons solidement retranchés.' <sup>1624</sup>

Comme le souligne Max Milner, pour les Anciens, « l'intime liaison entre le sujet et l'objet inhérente à l'acte de vision » <sup>1625</sup> met en avant deux grands principes : celui d'« une harmonie préétablie entre l'homme et le monde » <sup>1626</sup> (loi incontestable qui régit tous les drames mythologiques) et le principe de « réciprocité », de voir et d'être vu, principe signalé par Nicole Loraux dans ses ouvrages psychanalytiques ou encore par Françoise Frontisi-Ducroux. Milner s'interroge sur l'échange que tout acte de vision suppose – le rapport l'œil du sujet et l'œil de l'autre/le regardé et le regardant – et sur la pertinence du principe de réciprocité :

---

<sup>1620</sup> D'un côté, pour les Grecs « la vision est provoquée par des rayons lumineux issus de l'objet regardé, qui frappent notre œil, et dont les messages sont transmis de là au cerveau » ; d'un autre côté, la conception occidentale sur la vision « se caractérise tout d'abord précisément par l'absence de la notion de rayon lumineux issu de l'objet, à laquelle se substitue celle de rayon visuel issu de l'œil. », Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, op. cit., p. 9.

<sup>1621</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1622</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1623</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1624</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1625</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1626</sup> *Ibid.*, p. 11.

« Réciprocité d'autant plus troublante qu'on peut se demander si elle consiste bien, comme le pense Nicole Loraux, en un échange de regards, et si l'œil de l'autre, quand on se sait regardé par lui, n'est par précisément ce qui échappe, tout au moins en tant que regard, à toute possibilité d'appréhension. »<sup>1627</sup>

« Telle est la thèse de Sartre, contestée par Lacan (Séminaire XI, p. 79), mais avec des arguments qui ne me paraissent pas s'appliquer au cas présent. Ce que nous voudrions souligner, c'est qu'il n'y a pas *réciprocité*, mais *rétorsion*, renvoi sur le sujet de son désir coupable. »<sup>1628</sup>

Nous avons déjà signalé la situation particulière du regard aliénant à travers le symbole de la Méduse. Et on peut se demander si la princesse d'*Isvor*, en regardant les autres, ne perçoit-elle pas ses propres craintes alors que la véritable vision des autres reste en dehors de toute appréhension comme le suggère Milner ? Qu'il révèle une absence ou bien une présence, aussi bien dans le cas d'*Isvor* que dans celui du *Perroquet Vert*, le regard n'est jamais vide.

Pour le Je du *Perroquet Vert*, le regard ne s'offre pas comme une activité passive, mais il est accompagné par le jeu du visage : jouer avec les traits de son visage, voilà la fertilité du visage regardé en mouvement, dans un continu changement :

« L'accusation de vanité dont j'avais été victime n'effleure même pas ma pensée. Je sais trop bien à quoi mène ce tête-à-tête prolongé avec le miroir.

Tu te fais des grimaces ?

Oui.

Souvent.

Tous les soirs, avant de me coucher. [...]

Ces séances d'hypnotisme sur soi-même conduisent ailleurs qu'on ne croit, et plus loin. Je ne l'avais pas oublié. La beauté, ce grand plaisir, est à la merci du plus mince accident ; un souffle suffit à l'effacer, et ce souffle est en moi. Un léger renflement des joues à leur base, un froncement du nez, les sourcils qui se haussent, la commissure des lèvres qui s'abaisse ; elle n'est plus ! »<sup>1629</sup>

L'œil regarde un visage actif à la recherche d'un Sens, un savoir sur Soi, un savoir qui ne se dévoile pas car il appartient à ce Dieu auquel on ne peut pas demander d'explication. Le geste devient ainsi, pour le sujet, un acte qui rejoint le défi, pour vérifier la réalité de la création : la grimace, dans le registre de la dérision, et le suicide, dans le registre tragique, constituent des actes destinés à démontrer la fragilité de la création. Elles constituent pour

---

<sup>1627</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1628</sup> *Ibid.*, p. 13 en note de bas de page.

<sup>1629</sup> *Le Perroquet Vert*, pp. 167-168.

l'héroïne un moyen d'affirmer son indépendance et sa liberté. Agir sur soi est le moyen d'un manifeste vers l'Autre, le moyen surtout d'ouvrir un dialogue avec l'Autre. Dans cette perspective, l'Autre cesse d'être une matérialisation concrète pour exister en tant qu'entité hors de toute atteinte humaine, présente dans le texte par son absence. Cette image de l'Autre renvoie à ce Dieu présent par son absence.

Ainsi, lorsque la nourrice lui demande d'arrêter ses grimaces (en lui disant « Dieu pourrait te punir d'abîmer son ouvrage »<sup>1630</sup>), la voix narratrice formule sa bravade contre la création divine qui peut si facilement être abîmée par une simple grimace d'enfant :

« Le Dieu de ma nourrice, qui assemble les visages n'est pas si prompt. Il a mis longtemps à défaire celui-ci, puis à le refaire, avec les mêmes matériaux. La Rose de Saint-Petersbourg a passé voilà près d'un siècle, et c'est à peine à présent que te revoilà, Marie ! »<sup>1631</sup>

L'Autre ne peut pas être proche du *moi* que lorsqu'il lui ressemble : voici le thème que la narration fait surgir. Être moderne, le *moi* découvre dans ses instincts même une impossibilité à se rapprocher de l'Autre. La distance entre le Je et les Autres est ressentie sous la forme première d'une « répugnance physique »<sup>1632</sup>. Le Je et son *alter ego* partagent cette distance :

« L'immense majorité des êtres nous répugne : littéralement, 'nous ne pouvons pas les sentir'. »<sup>1633</sup>

L'idée de l'écart que le corps ressent à l'égard de toute corporalité étrangère n'est autre qu'une nouvelle matérialisation de la solitude innée ressentie par l'être moderne. Le corps n'est pas une simple couche extérieure de notre esprit. La symbolique du corps pour la compréhension de soi devient décisive. Le corps est porteur de secrets, de nos racines et de notre histoire personnelle, ignorés par la mémoire. Avouant une préférence pour son propre corps, l'héroïne de Marthe Bibesco incarne avant tout un être protestataire. Elle conteste la validité des relations humaines, en général, et familiales, en particulier, à l'aide de son témoignage sur sa propre ambiguïté. Impossible pour le Je de placer ses sentiments dans une logique sociale préétablie, il ne lui reste que de renverser les rapports, d'accommoder la réalité à sa façon pour qu'elle lui devienne supportable et vivable :

« [...] notre propre corps est, en fin de compte, le seul qui ne nous repoussera jamais. Cette préférence tenace et profonde pour soi-même avec laquelle on naît, qu'on n'avoue pas, qui ne nous abandonne dans aucune circonstance et qui nous suit jusqu'à la mort, je l'éprouvais pour Marie. Des

---

<sup>1630</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>1631</sup> La narratrice fait ici allusion à sa ressemblance physique avec Marie Serguïevna, son aïeule russe, dont elle voit le portrait peint sur une petite boîte lors de sa visite dans la terre de ses ancêtres, à Gatchina. *Ibid.*, p. 169.

<sup>1632</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1633</sup> *Ibid.*, p. 163.

mères ressentent pour leur petit enfant ce genre de complaisance que j'avais pour elle. Que mon sentiment fût de l'amour maternel dévié, où qu'il me fût inspiré pour l'amour de moi, peu importe. Toujours est-il que je vivais avec Marie dans une familiarité tendre que je n'avais connue avec personne, l'approchant, la touchant et la respirant avec délices, comme j'aurais fait d'une fleur. »<sup>1634</sup>

La réponse ne se trouve pas dans le miroir. L'illusion est rompue comme le prouve le geste de l'héroïne qui couvre le miroir :

« Je m'approchai de la glace où Marie et moi avions si souvent décomposé notre visage. Je pris un châle qui traînait sur une chaise, et j'en couvris le miroir, comme faisait autrefois Miss Grey. »<sup>1635</sup>

Comme le miroir, le perroquet vert lui aussi s'avère incapable à opérer une véritable révélation. Ainsi, lorsque son fidèle ami le colonel Gordon lui offre un perroquet, à Venise, l'héroïne refuse le cadeau. Elle passe l'oiseau à sa bonne amie, la vieille gouvernante française, Mlle Vignot, celle qui lui avait appris les fables de La Fontaine, mais aussi le sentiment religieux de la vie :

« L'oiseau 'Too late' m'a été donné trop tard, et par dérision. Pour des âmes immodérées comme sont les nôtres, il faut un cloître ; il n'y a pas d'autre issue que Dieu. »<sup>1636</sup>

### III.2. Effets de miroir : La femme du miroir

Dans un ouvrage sur les récits – confessions des hommes, du XVIIIe siècle jusqu'au XXe siècle –, Naomi Segal étudie les significations du terme « miroir » à partir d'une différence majeure entre ce qu'elle appelle « the [same-sex] double » (le double – du même sexe) et « the [other-sex] mirror » (l'autre sexe – dans le miroir).<sup>1637</sup> Elle observe que la femme, même lorsqu'elle remplit la fonction d'héroïne de la narration, reste objet et jamais sujet de la prise de parole, une parole qui attribue à la femme le rôle de miroir. Il est révélateur d'exemplifier ici la différence majeure entre l'image du double (comme dissémination de Soi) et l'image du miroir (comme reflet d'un Autre différent de Soi) que Naomi Segal nous propose :

« She [la femme] is not his shadow or imitator ; she stands opposite him and is, before she is made anything else, other and known as other.[...]

A double may wilfully be distorted: that is what makes Frankenstein's gall-eyed monster or François Seurel's lightly-moustached Meaulnes into an obvious misshaping of the original self. But a mirror-image is always primarily outside and distinct from the self: it never truly resembles, just as lateral inversion means that the face we see in the glass is not the one we look out of, and is

---

<sup>1634</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>1635</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>1636</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>1637</sup> Naomi Segal, *Narcissus and Echo : Women in the French recit*, Manchester University Press, 1988, p. 15.



framed in something that is not us. In this way, as we have seen, Narcissus loves something that is not so much a double (another himself, projected outward) as a mirror-image (the self sought in the body of the woman). »<sup>1638</sup>

A l'opposé du double (réplique du Même), le miroir remplit la fonction d'Autre, et c'est cette distinction que l'homme cherche chez la femme. Si Naomi Segal se concentre sur l'altérité profonde de la femme comme miroir dans la perspective du rapport générique (masculin-féminin), il serait tout aussi captivant d'examiner comment une voix de femme construit un rapport avec un Autre-masculin dans la perspective d'enregistrer la différence de l'image du double et celle du miroir.

André Guyaux propose de sortir du cadre stigmatisant de ce que l'homme moderne appelle le narcissisme, pour récupérer la vérité primitive du mythe léguée par Ovide : le lien fondamental entre l'erreur et l'amour.<sup>1639</sup>

« La vérité de la fable d'Ovide, dans sa force de simplicité, c'est le couple du même au même et l'erreur de chercher l'autre en soi. C'est l'impossible désir qui va vers le même au lieu d'aller vers le différent.<sup>1640</sup> [... Inversement, l'épisode d'Écho amoureuse contrainte de répéter les paroles de Narcisse exprime l'erreur de se rechercher soi-même en l'Autre.] Narcisse s'adresse à son image en la prenant pour un autre, il fait l'erreur de tout amant qui aime en l'autre une émanation de lui-même. Tout amour est illusion, et reflet. [...] Il incarne le malentendu qui est au fond de toute relation amoureuse et l'erreur qui dirige le désir non pas vers un autre, mais vers un reflet. Narcisse n'est pas l'homme au miroir, dressé dans son amour-propre, il est celui qui a perdu ce qu'il a cru trouver, celui qui commet l'erreur la plus élémentaire mais qui, tiré d'elle, conçoit la fatalité de l'échec du désir.»<sup>1641</sup>

Deux remarques s'imposent concernant *Le Perroquet Vert*. Premièrement, la figure de la sœur, et particulièrement Marie, est construite comme un Double, alors que la figure du frère prend contour par reflet, comme un face à face avec le miroir. Deuxièmement, la réflexion devant le miroir ne constitue pas pour les personnages de Marthe Bibesco une preuve de leur vanité, mais une démarche visant l'amour. Dans chaque effet de miroir, le personnage se trompe et enregistre l'échec de l'amour car le reflet entretient une erreur sur la personne. Ainsi le perroquet donne à l'enfant l'illusion d'un attachement, de la fidélité et d'une réponse qui n'est en fait que simple mimétisme, une parole répétée en vain, une parole

---

<sup>1638</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1639</sup> André Guyaux, *op. cit.*, p. 230.

<sup>1640</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>1641</sup> *Ibid.*, p. 232.

d'Écho. Dans son œil, l'enfant se voit elle-même et tombe dans le piège de l'illusion spectrale :

« [...] en l'approchant davantage, non seulement je le voyais mieux, mais je me voyais en lui, reflétée par cet œil rond, miroir d'or bordé de rouge dans son écrin de gros cuir blanc, et j'étais fascinée à la fois par ma propre image et par l'irrésistible bêtise qu'exprimait cet œil séducteur. »<sup>1642</sup>

Entre Marie et Renell Page les miroirs s'avèrent à nouveau trompeurs. Bien que placés face à face chacun de ces personnages perçoit un autre reflet. Les regards se croisent sans véritablement se rencontrer ou bien, constituant chacun un miroir pour l'autre, les rayons se croisent et se rejettent. Ici l'opposition entre la lumière et l'ombre est employée pour rendre le rapport féminin-masculin, où la femme s'avère porteuse du principe actif, de l'amour :

« Si les yeux de ma jeune sœur réfléchissaient l'amour aussi clairement qu'un miroir réfléchit le soleil, je ne sais pourquoi le regard de Renell Page me semblait mort. C'était une glace ternie, une fenêtre aveugle devant laquelle le jour naissait en vain. »<sup>1643</sup>

L'analyse de Guyaux resitue le sens du mythe, arrachant Narcisse à la lignée des figures des vaniteux pour le définir comme une « figure penchée », donc une figure de la mélancolie : Narcisse est alors la victime naïve du « malentendu », de « l'incommunicabilité » profonde de toute relation, un « modèle des échoués du désir, comme Hamlet ou Don Juan », plus proche d'Orphée désirant l'autre perdu.<sup>1644</sup>

Peter Schnyder déplore le peu d'intérêt de la tradition envers la figure d'Écho au profit de celle de Narcisse et reproche à Freud, en particulier, et à la psychanalyse, en général, d'avoir « enfermé Narcisse dans un concept fondamental mais unilatéral » :

« On a pu voir dans le mythe de Narcisse et d'Écho la préséance du miroir visuel sur le miroir sonore, tout en reconnaissant le caractère principalement féminin de la voix et le lien entre l'émission sonore et la demande d'amour. »<sup>1645</sup>

Schnyder souligne donc cette dévalorisation d'Écho et « la prévalence, dans la civilisation occidentale, du visuel sur le sonore, de la pulsion *scopique* (avec sa composante phallique), sur la pulsion *invoquante* (avec sa composante réceptive). »<sup>1646</sup> A la suite de

---

<sup>1642</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 55.

<sup>1643</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>1644</sup> André Guyaux, *op. cit.*, pp. 231-232.

<sup>1645</sup> Peter Schnyder, *op. cit.*, p. 72.

<sup>1646</sup> *Ibid.*, p. 72. Dans le même contexte, Peter Schnyder n'oublie pas de rappeler le travail de revalorisation de la voix des écrivains comme Ramuz, Céline, Queneau, Poulaille – qui font entrer la langue parlée dans les structures romanesques – ou bien Marguerite Duras et la technique de désynchronisation. Voir surtout pp. 72-73.

George Steiner<sup>1647</sup> qui remarquait l'« autorité ininterrompue des mythes grecs sur l'imagination occidentale », Peter Schnyder se demande pourquoi certaines figures mythiques (*i.e.* Œdipe, Prométhée, Oreste, Narcisse) se sont imposées plus que d'autres (Orphée, Dionysos, Perséphone) et formule l'hypothèse selon laquelle on doit interpréter le travail sur le mythe (ou le « traitement » des mythes, d'après le terme choisi par Schnyder) à travers une époque comme « un *reflet* de sa mentalité », le résultat des *doxa* d'une époque.<sup>1648</sup> En se penchant sur la poésie européenne, Schnyder observe, dès la fin de la période symbolique, une tension entre une pulsion « *scopique* » et un « *correctif* » sonore qui traduit le rapport masculin-féminin, dont « *le point de convergence* » serait « *la réflexivité de Narcisse* ». <sup>1649</sup>

Dans le pays des saules, les femmes gardent dans leurs chants et leurs vers tout le pouvoir des charmes d'amour. Chaque rituel s'accompagne dans la communauté d'Isvor par une parole récitée, et elle appartient aux femmes. De la naissance jusqu'à la mort, à chaque événement correspond une vibration sonore. Réunissant croyances païennes et traditions chrétiennes, la voix des femmes est porteuse de la sagesse populaire, d'une culture orale qui s'offre comme le plus bel héritage du peuple du pays des saules. La princesse d'Isvor s'émeut en entendant le son de la petite cloche du monastère, celle qui appelle les villageois à la messe nocturne de la Résurrection, car cette vibration de cloche a tout d'une voix féminine :

« D'abord, je n'entends que mon souffle, puis une vibration de cloche dans la nuit. C'est la petite cloche du monastère qui s'ébranle en premier. Et comme elle est à l'autre cloche ce qu'une voix de femme est à une voix d'homme, j'aime que ce soit elle qui s'émeuve d'abord, qui alarme le monde, parce que se sont les femmes, Marie-Madeleine et l'autre Marie, qui ont su, et qui ont dit, bien avant les hommes, ce qui était arrivé...

Ce sont elles qui l'ont annoncé, de leurs voix hautes, faibles, haletantes, en mots précipités, tout à fait comme cette petite cloche le dit.

Ce sont elles qui ont lancé la nouvelle, qui l'ont propagée, qui l'ont colportée partout, qui ont dit que 'oui', et que 'c'était vrai'.

Leur affirmation éperdue s'est fait entendre longtemps avant celle des disciples.

... La grande chose s'ébranle enfin, entraînée par la plus petite. C'est à n'en plus douter !

---

<sup>1647</sup> George Steiner, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1977, p. 328, cité par Peter Schnyder, *op. cit.*, p. 74.

<sup>1648</sup> Peter Schnyder, *op. cit.*, p. 74.

<sup>1649</sup> *Ibid.*, p. 87: « *Or comment guérir si la maladie de son époque porte le nom même du héros qui cherche à la dépasser en se dépassant – en allant à la rencontre, avec plus ou moins de succès, d'une Écho toujours oubliée, toujours évanescence ? La lecture de ce mythe du miroir en tant que miroir d'un mythe met à nu l'anachronisme de la curieuse persistance archaïque du déséquilibre entre le visuel et le sonore, le masculin et le féminin et leurs désirs respectifs.* »

'Il est ressuscité d'entre les morts, en vérité ! en vérité !' »<sup>1650</sup>

### Une voix de femme

Dans un article intitulé « Qu'est-ce que c'est, moi ? » où il étudie *La Reprise* d'Alain Robbe-Grillet, Frank Wagner s'interroge sur la problématique des voix narratives qui selon lui serait « difficilement dissociable de la problématique générique »<sup>1651</sup>. Wagner attire l'attention sur une communication de Vincent Jouve, portant un titre très suggestif, « Qui parle dans le récit ? » dont il reproduit le fragment suivant :

« Sans même prendre en compte les personnages, il est désormais admis que plusieurs voix se font entendre dans le récit. Le problème est de savoir s'il existe une voix surplombante, coiffant les autres et qui fasse autorité. »<sup>1652</sup>

Dans un article sur Elsa Triolet, écrivain née à Moscou et épouse de Louis Aragon, Susanne Ditschler<sup>1653</sup> s'interroge sur la position d'un sujet-femme que la critique littéraire situe toujours au sein d'un rapport avec le masculin. Le cas d'Elsa Triolet nous paraît représentatif de cette optique qui définit le féminin en fonction du masculin, à l'aide d'une relation d'opposition, de contestation ou d'émancipation. Si le masculin n'a pas nécessairement besoin du féminin pour imposer son identité en tant que sujet à part entière (lorsqu'on articule le nom de Louis Aragon on ne pense pas forcément aussi à celui d'Elsa Triolet), le féminin nous apparaît la plupart des cas comme tributaire d'une détermination générique qui le place d'emblée dans une logique de la dépendance et du rapport : pour l'écriture d'un écrivain-homme, on ne ressentira pas le besoin de rechercher ou prouver sa « masculinité », alors qu'aussitôt en présence des écrits d'un écrivain-femme toute une critique s'élèvera pour mettre sous la loupe « la féminité » d'une telle écriture. Il nous semble donc important de souligner que le questionnement sur l'écriture « féminine » délimitée ainsi par son « genre » renferme le sujet (« féminin ») dans un rapport au masculin. Susanne Ditschler résume ce rapport « masculin-féminin » compris dans le concept de « genre » qui

---

<sup>1650</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 83.

<sup>1651</sup> Frank Wagner, « « Qu'est-ce que c'est, moi ? » (La Dialectique « Intime/Extime » dans (et autour de) *La reprise*, d'Alain Robbe-Grillet », in *L'Intime-L'Extime*, *op. cit.*, pp. 67-79, p. 72.

<sup>1652</sup> Vincent Jouve, « Qui parle dans le récit ? », Communication prononcée à l'occasion du sixième colloque international du Centre de Narratologie Appliquée de l'université de Nice-Sophia Antipolis, en avril 2000 ; publiée dans *La Voix narrative*, Presses universitaires de Nice-Sophia Antipolis, *Cahier de narratologie*, no 10, 2001, vol. II, pp. 75-90, art. cit., p. 75, cité par Frank Wagner, *op. cit.*, p. 72.

<sup>1653</sup> Susanne Ditschler, « Au cœur de l'écriture romanesque, l'identité sexuelle. À propos d'Elsa Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube* », in *Genèse textuelle, identités sexuelles*, Actes du colloque franco-russe Paris, 15-17 février 1996, Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM/CNRS Paris), Institut Gorki de Littérature mondiale (IMLI/Académie des Sciences Moscou), Textes réunis et présentés par Catherine Viollet, Tusson, Du Lérot éd., 1997, 218 p., pp. 51-64.

n'est autre qu'une construction hiérarchisante où la place de sujet est, traditionnellement, attribuée au masculin. D'où la question : peut-on véritablement parler d'un sujet « au féminin » ? Nous pensons qu'il est possible de parler d'un sujet « au féminin » (donc en invoquant comme spécificité son « genre ») tant que l'on accepte que l'individualité de tout sujet inclut ou suppose dans une mesure plus ou moins importante un rapport à l'autre : rapport sujet-sujet ou rapport sujet-objet :

« L'interrogation sur le féminin et le masculin, sur leurs fonctions et leurs valeurs n'est pas nouvelle : subjectivité et identité, dans la pensée occidentale, se construisent depuis l'antiquité grecque sur une symbolisation des sexes et une opposition hiérarchisée des deux genres. Si une identité se crée dans la relation de l'un (ou de l'une) à l'autre, ces deux positions ne sont pas neutres. Le sujet lui-même n'est pas neutre. Il perçoit le monde, l'autre et soi-même à travers des constructions et des représentations déjà existantes.

Le concept de *gender* – construction socioculturelle des sexes – ne recouvre pas des positions symétriques pour l'un et l'autre sexe. L'homme occupe la position du masculin qui sert de modèle pour l'universel, et peut de fait réclamer la position du sujet. La femme se voit confrontée au fait qu'elle n'est définie que par rapport au sujet (masculin). Sa propre quête d'identité est impensable, car le concept même n'existe pas pour elle. Les notions du masculin et du féminin ne fonctionnent donc pas sur le même plan, ne sont pas égales dans leur différence. »<sup>1654</sup>

Nous avons souligné certains termes dans le fragment cité pour insister sur le fait que ce « rapport » est bien réel, mais il faudrait remplacer le « que par rapport » par « aussi par rapport » : le féminin se définit (« aussi ») par le rapport au masculin, mais le féminin ne se réduit pas à ce rapport. Le rapport féminin-masculin comme partie intégrante de l'acte créateur pose deux questions importantes auxquelles l'article de Ditschler répond à travers son analyse de l'œuvre d'Elsa Triolet. Ainsi, la première question serait quelle est la place de la femme, du féminin ? Dans le couple d'artistes Triolet-Aragon, la femme reste tout de même principalement la « muse », « une muse qui écrit »<sup>1655</sup> :

« L'écriture est donc considérée comme accidentelle, elle reste muse, reste essence face à une existence, celle d'Aragon-écrivain. La relation est fortement hiérarchisée. Le couple artiste Aragon-Triolet exprime, me semble-t-il, de manière paradigmatique toute la problématique d'une femme qui écrit. Si Aragon écrit *avec* Elsa, Elsa Triolet écrit à la fois *avec et contre* lui. [...] Elsa la muse écrit, se constitue en sujet écrivain et se transforme en écrivain. »<sup>1656</sup>

---

<sup>1654</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>1655</sup> Susanne Ditschler reprend la formule de Robert Kanters, « Elsa Triolet », *Le Figaro littéraire*, 22. 6. 1970, p. 21, in *op. cit.*, p. 55.

<sup>1656</sup> Susanne Ditschler, *op.cit.*, p. 55.

Chez Marthe Bibesco, est-ce que l'écriture met au premier plan une voix articulant un discours « contre » un Autre « masculin » ? Le récit d'*Isvor* débute par une voix « masculine » (celle de la lettre d'Émilien qui ouvre le livre) suivi par le témoignage d'une voix « féminine » qui s'articule ainsi comme une réponse à cette lettre et dont l'écho est constitué par la lettre qui clôt le récit. Le rapport prend ici la forme d'un dialogue : c'est l'homme qui a le premier mot, et c'est la femme qui a le dernier.

Dans *Le Perroquet Vert*, le récit devient encore une fois une réponse, une réaction à une voix « masculine ». Celle-ci, qui s'exprime dans l'Avant-texte et qui passe pour la dépositaire d'un savoir est celle d'un homme, plus précisément Antoine Bibesco, le cousin très proche de Marthe. Dans le fragment anecdotique qui ouvre *Le Perroquet Vert*, la Princesse avoue avoir goûté à la terrible parole dostoïevskienne sur les conseils de son cousin :

- « – Le mal de Dostoïevski, nous le portons en nous, me disais-tu. Ses héros sont des hommes.
- Ce sont, avant tout, des Russes, répondis-je avec cette fermeté que tu nommes entêtement.
- Mais c'est tout pareil à toi, à moi, à notre prochain, un Russe ! Ce n'est différent de nous que dans ton imagination. »<sup>1657</sup>

C'est l'« amour de la vérité »<sup>1658</sup> d'Antoine que la Princesse évoque, cette sagesse de son cousin qui lui a fait comprendre la portée universelle de toute expérience humaine, indépendamment des différences extérieures. Dans ses profondeurs, le cœur humain partage les mêmes drames et le même bonheur, alors que les surfaces s'avèrent toujours trompeuses. La voix « féminine » du *Perroquet Vert* ne vit pas le rapport à la voix « masculine » comme un conflit d'identités sinon comme partage et comme jeu : le récit est ainsi dédié à Antoine « en souvenir d'une gageuse perdue »<sup>1659</sup>, donc à l'amitié. Le récit s'avèrera par la suite un dialogue constant, celui d'une voix « féminine » adressant une parole à un Autre « masculin ». Mais cet Autre masculin n'a pas de voix propre et la voix féminine se retrouve condamnée à un monologue. Mais comme si le Je n'arrivait pas à se décider à sa solitude, il fait de l'Autre (le frère) un acteur du récit, même si la voix de cet Autre ressemble à celle d'Écho, simple écho d'une voix féminine qui, en absence du principe masculin, assume le pouvoir créateur du langage et invente l'Autre.

---

<sup>1657</sup> *Le Perroquet Vert*, p. 6.

<sup>1658</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>1659</sup> Marthe Bibesco relate le souvenir d'un pari perdu en faveur d'Antoine Bibesco concernant l'identité d'un passant solitaire aperçu lors d'une promenade printanière sur l'Avenue de Champs-Élysées : jugeant l'inconnu d'après son apparence physique, la Princesse arrive à la conclusion qu'il ne peut s'agir que d'un Russe, hypothèse vite contredite par son cousin qui finit par apprendre qu'en vérité l'homme n'était pas Russe mais Espagnol. *Ibid.*, Voir pp. 6-9.

Bien que le Je prouve ses capacités à engendrer le discours, l'absence du principe masculin laisse la position du sujet-femme incomplète. L'absence de la figure masculine (absence du père dont l'intérêt ne se porte jamais sur sa fille, absence du frère) handicape l'héroïne du *Perroquet Vert* qui se décrit comme une femme incomplète, son détachement et sa stérilité étant les marques d'une conscience qui n'arrive pas à guérir le manque primordial. Le même sentiment d'échec est partagé par la princesse d'*Isvor*, dont la sensation d'avoir raté sa vie est mise en avant, par opposition, dans l'épisode décrivant la mort d'une femme du village, Marie, qui laisse derrière un mari inconsolable, Ghitza, le fils aîné du meunier du village, dont les paroles articulent la souffrance de perdre plus qu'une femme : « j'ai perdu ma mère en perdant ma femme. »<sup>1660</sup> :

« Qui m'aimera jamais comme celle-ci fut aimée ? A qui manquerai-je ? Marie était plus nécessaire au bonheur de cet homme que je ne puis espérer l'être au bonheur d'aucun. [...]

Si je m'en allais tout à fait, quelle catastrophe causerais-je, quel vide creuserais-je qui aient cette grandeur ou lui soient comparables ?

Moi qui ne file ni ne travaille, pourrais-je me vanter de laisser en mourant, comme a fait Marie, une tunique de Nessus sur les épaules de celui qui m'aime ? »<sup>1661</sup>

La réflexion du Je sur le vide de son existence s'accompagne aussi d'une mise en doute de son statut de femme. Lorsque l'héroïne ressent le regard d'autrui comme aliénant, elle s'aperçoit que jusqu'à son identité générique devient floue. En tant que princesse d'*Isvor*, le Je se découvre dans le miroir que représente la communauté paysanne comme un être asexué.

Lorsque sa belle-mère conseille à la princesse de prendre garde d'elle et d'éviter de sortir le soir car, à part le fait qu'elle pourrait se compromettre en se mêlant à la foule, des dangers la guettent en rentrant des fêtes paysannes. La réponse de la princesse est révélatrice dans le dialogue suivant :

« – Et s'il t'arrivait de rencontrer un ivrogne sur la route, quand tu rentres seule, le soir ?

– J'emmène mon chien, j'ai ma canne, et je sais bien que, même ivres, ces hommes ne me prendront jamais pour une femme. Mon chapeau de feutre et la forme de mes vêtements sombres suffisent à les éloigner de moi. Pour des paysans qui ne m'ont jamais vue, il est certain que je ressemble plutôt à quelque prêtre étranger, au curé catholiques des Hongrois, qu'à ce qu'ils nomment une femme ; et

---

<sup>1660</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 185.

<sup>1661</sup> *Ibid.*, p. 185. La référence à la tunique renvoie aux paroles de Ghitza qui avait exprimé son chagrin ainsi: « Chaque fil de la chemise que je porte a été filé par elle... Que je sois habillé de toile ou de laine, l'une et l'autre sont sorties de ses mains et font brûler mon corps de regret, à présent qu'elle n'est plus. »

pour les paysans qui me connaissent, du plus loin qu'ils m'aperçoivent, suis-je autre chose que leur maître, c'est-à-dire l'être unique, sans sexe et sans âge ? »<sup>1662</sup>

Dans le culte de la mort chez ce peuple l'âme voyage pendant quarante jours pour visiter les endroits où elle a vécu, croyance qui inspire à la narratrice une réflexion sur soi :

« Mais pour moi, voyageuse que je fus dès l'enfance, s'il me faut retourner dans chaque pays du monde, dans chaque demeure où j'ai laissé quelque chose de mon âme, quarante jours ne me suffiront jamais ! »<sup>1663</sup>

Dans les récits de Marthe Bibesco, la femme justifie bien sa position de sujet. Si l'on pense à toutes les positions que le sujet-femme occupe dans ses livres (la femme écrivain, la femme libre, la femme abusée, la femme voix de la sagesse dans la communauté, l'épouse par excellence, l'amante, la mère, la jeune fille à la recherche de l'amour, l'incestueuse, la femme trompée, la sœur, la suicidaire, la survivante...) on a là une typologie généreuse pour illustrer la richesse du sujet « féminin ».

Revenant au rapport « féminin-masculin » formulons la deuxième question de cette vision « parallèle » : comment la problématique du rapport générique (« féminin-masculin ») influence-t-il la construction du discours en Je ? Certains récits d'écrivains - femme, comme c'est aussi le cas de Triolet, témoignent d'un « conflit narratif »<sup>1664</sup>, selon l'heureuse formule de Ditschler, ou le Je s'affirme progressivement et en combattant un *il* qui le précède. Ce lien de dépendance identitaire oblige à une évolution qui se réalise avec beaucoup de difficulté. Cette difficulté se traduit dans le jeu des pronoms : le *il* disparaît et le Je s'impose, ce qui signifie aussi la naissance d'une conscience poétique :

« Il y a conflit narratif, questionnement sur les pronoms non seulement entre une première et une troisième personne, mais dans le paradigme même des genres masculin/féminin. Effacé du texte définitif, ce conflit s'avère pourtant être l'indice du mouvement transformateur d'un je autobiographique en un je littéraire, d'une écriture autobiographique en une écriture romanesque. »<sup>1665</sup>

Il est intéressant de constater que le passage d'une narration hétérodiégétique (*elle*) à une autre homodiégétique (Je) redéfinit le statut du sujet « féminin » qui peut par la suite réclamer une existence autonome grâce à cette identité scripturale.

---

<sup>1662</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>1663</sup> *Ibid.*, pp. 188-189.

<sup>1664</sup> Susanne Ditschler, *op. cit.*, p. 57.

<sup>1665</sup> *Ibid.*, p. 59. « [Chez Triolet] Femme qui, dans un corps vieilli, ne sera plus femme, car elle ne suscite plus le désir de l'autre, c'est-à-dire de l'homme. Ici se montre le retour progressif à une conception traditionnelle du masculin et du féminin. Les rapports, leur fonctionnement n'ont pas changé. Ceci souligne la difficulté, voire même l'échec de penser autrement le rapport entre les sexes et de transgresser dans le travail de l'écriture, dans la création, les concepts imposés. » *Ibid.*, p. 64.



Morale non pas de la vertu mais d'une thérapie sociale, parler de Narcisse signifie débattre sur l'amour de soi. Il est intéressant de mentionner la distinction entre l'amour de soi et l'amour propre, différence établie par Allan Bloom lorsqu'il revisite la philosophie rousseauiste :

« Il [Rousseau] suggère que l'opposition véritable ne se situe pas entre l'égoïsme et l'altruisme, ou autre chose de ce genre, mais entre un bon et un mauvais amour de soi, entre *l'amour de soi* et *l'amour propre*. »<sup>1666</sup>

Bloom situe Rousseau dans la lignée de Machiavel (la vie doit être menée non pas suivant « des devoirs imaginaires », mais en fonction de « la vérité effective de leur condition »<sup>1667</sup>) et considère cette distinction (amour de soi/amour propre) comme représentative de ce qui définit l'égoïsme aux XIXe et XXe siècles : l'égoïsme est envisagé « non plus comme une expression de notre nature pécheresse mais comme le résultat de notre aliénation par rapport à la vraie bonté humaine »<sup>1668</sup>. Bloom explique la vision de Rousseau, qui consiste à dire que l'aliénation est l'expression du « mouvement conduisant de l'amour de soi à l'amour-propre » et de « l'oubli de soi dans l'obsession des autres »<sup>1669</sup> (vanité, orgueil, ambition, envie, etc.), et souligne que cette philosophie ne s'appuie pas sur la vertu mais propose à l'homme une thérapie, c'est-à-dire des stratégies pour reconquérir le « soi véritable » :

« Étant donné la force de l'amour propre, il est *presque* impossible que la promesse de prendre soin d'un autre comme de soi-même ne soit pas mensongère. »<sup>1670</sup>

Les filles d'Isvor témoignent d'une fierté qu'une anglaise comme Pitts n'arrive pas à comprendre, car pour elle le désir de plaire aux hommes serait immoral :

« – Qu'on plaise à un homme, c'est bien, dit Pitts, pointue, mais vouloir plaire à tous les hommes, voilà l'immoralité.

– Et voilà la sagesse !

– Être aimée de tous, c'est choisir ; être aimée d'un seul, c'est être choisie.

De quel côté se trouve la liberté, et de quel côté l'esclavage ? »<sup>1671</sup>

Pitts confond l'amour de soi des filles d'Isvor avec l'amour propre, car ce que ces femmes désirent avant tout c'est de conserver leur liberté, liberté qui dans une situation amoureuse constitue la liberté du choix. Toutes les prières qu'elles font pour conserver leur

---

<sup>1666</sup> Allan Bloom, *op. cit.*, p. 48.

<sup>1667</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>1668</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1669</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1670</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1671</sup> *Isvor, le pays des saules*, p. 92.

beauté et leur séduction, ne font que confirmer leur fidélité à elles-mêmes et leur incroyable confiance en elle-même en tant que femmes :

« – Nous étonnerons-nous encore, Pitts, qu'on ne puisse pas faire de bonnes servantes avec ces fières personnes qui demandent aux étoiles de leur donner les amours des impératrices et des bêtes ? Une fille de ce pays croit être, dans le secret de son cœur, l'égale de tout ce qu'il y a de grand sur la terre. Elle est une force de la nature, son instinct l'en avertit : de là, sa fierté. Dans la maison de son père, ses occupations sont celles des princesses primitives. Elle manie la laine, les fuseaux et la navette comme Hélène de Troie, et comme la reine Berthe. Aux jours de fête, elle mêle l'or à ses vêtements ; telle une fille de roi, elle ne pense qu'à danser, et quand viendra le jour de ses noces elle sait qu'elle sera couronnée à l'église, comme une Augusta. »<sup>1672</sup>

Le fait que la voix de la sagesse du peuple soit incarnée par une femme, Outza, est très significatif. Mais le savoir qu'apporte Outza est doublé par un lien affectif ; et l'accès à ce savoir, ce partage ne serait même pas possible sans celui-là. L'attache émotionnelle est évidente dans des phrases telle la suivante :

« Outza, mon Outza, pauvre vieille, toute petite, ma chère Outza, brune comme la terre, c'est à toi que je suis redevable de pouvoir pénétrer tout doucement le secret des choses, de me sentir moins seule ici, de croire que je rentre par moments dans la grande tradition des hommes, et que je n'ignore plus tout de ceux qui vécurent dans l'antiquité, et qui vivent encore aujourd'hui comme toi et les tiens, pas comme moi, dans cette vallée profonde. »<sup>1673</sup>

Le livre opère un intéressant renversement d'une association si répandue qui assigne la raison aux hommes et la passion aux femmes. Dans la vision de ce récit, ce sont les femmes qui sont dépositaires de la sagesse et de l'esprit rationnel de leur civilisation, alors que les hommes se laissent conduire par la force folle des instincts primaires. Ainsi nous avons l'exemple de la « Ropotine », une fête exclusivement pour les femmes lors de laquelle elles conjurent les guerres :

« Ne faut-il pas continuer d'opposer à la folie des hommes qui se font d'absurdes guerres, la raison des femmes qui les désapprouvent et manifestent une fois par an leur mépris pour la méchanceté des mâles ?

Aussi se réunissent-elles à l'écart, pour faire le geste qui conjure la guerre, pour retourner, à l'insu des hommes, le bouclier symbolique changé en four à cuire le pain, loin des pères, des maris et des fils stupides que le Ciel, dans son courroux, leur a donnés. »<sup>1674</sup>

---

<sup>1672</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>1673</sup> *Ibid.*, pp. 154-155.

<sup>1674</sup> *Ibid.*, p. 193.

Les récits de Marthe Bibesco laissent transparaître un jugement générique qui maintient le Je-féminin et l'Autre-masculin dans un rapport tendu, souvent oppositionnel. Il est intéressant de remarquer que l'écrivain décrit son entrée sur la scène littéraire toujours sur le fond d'une situation difficile dans ses rapports avec les figures masculines de sa famille. Marthe Bibesco révèle ainsi une conscience d'artiste sans cesse en train de se remettre en question et doutant d'elle-même, mais bénéficiant aussi du soutien d'un homme qui fut pour elle un guide spirituel, l'abbé Mugnier :

« La louange est compensatrice, après l'effort. Tous ceux qui créent quelque chose, si peu que ce soit, en ont besoin. La partition ne se suffit pas à elle-même, elle a besoin d'être jouée ; la page écrite a besoin d'être lue. L'abbé savait que j'étais née, que j'avais été élevée dans l'ombre de ce temple de 'la Pudicité patricienne', selon les mœurs et les usages de la Cité Antique, par un père qui disait : 'Je voudrais avoir un fils dont tout le monde parle et une fille dont on n'ait jamais rien dit.' Hélas ! hélas ! mon frère était mort, et moi, j'étais parmi celles dont on parle. Dès lors, comment m'y prendrais-je, partagée que j'étais entre la peur panique des flatteurs et les suffrages qu'il me fallait obtenir pour être rassurée, repardant chaque fois confiance, après avoir reçu les louanges les moins suspectes de complaisance, les mieux faites pour contenter la conscience la plus difficile, me faisant à moi-même mille reproches sur ma vanité d'auteur, mille ardentes oppositions, d'autant plus effrayée que j'en avais pas reçu des critiques les plus difficiles : un Paul Souday, un Thibaudet. »<sup>1675</sup>

Dès la première page, *Isvor* nous prend à témoin de la naissance d'une conscience d'écrivain. Entre la princesse qui rentrait autrefois au pays le cœur serré et la femme qui note avec avidité les menus détails de l'univers paysan, une transformation a eu lieu : la naissance d'une âme poétique. Car en dehors de cette altérité rurale qu'il peint avec tant d'application, le récit d'*Isvor* décrit l'évolution d'un art, d'un Je à la recherche de l'écriture, de la parole magique qui puisse rendre le caractère unique d'une expérience de vie et d'une sensibilité de poète. Partie à la recherche de l'Autre (son peuple), la princesse d'Isvor a découvert l'écriture. Faire œuvre, l'altérité cesse d'être aliénante dans le récit en Je :

« Maintenant, je vois, j'ai conscience que si j'étais ailleurs je ne verrais pas si bien ; je suis heureuse de n'être plus dans la lune<sup>1676</sup> (tout est là) ! mais d'avoir découvert, d'une part, l'herbier, d'autre part, la multitude et la diversité des herbes. »<sup>1677</sup>

Le souvenir de l'Autre s'avère fécond, il enfante l'écriture. Comme un Phénix<sup>1678</sup>, le frère disparu renaît de ses cendres pour laisser sur les pages du livre composé par son

---

<sup>1675</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 21.

<sup>1676</sup> Le narrateur fait référence à l'une des pensées pascalienne qu'elle cite ici : « Il y a des herbes sur la terre ; nous les voyons ; de la lune on ne les verrait pas... », *Isvor, le pays des saules*, p.3. Nous soulignons.

<sup>1677</sup> *Ibid.*, p.3.

Antigone une trace ineffaçable. *Le Perroquet Vert* est l'Autre devenu écriture, il est la métaphore poétique de la solitude et de la mort, mais il est aussi l'oiseau de la renaissance, le vide rempli par le verbe :

« Ce Phénix, mon frère, c'était l'oiseau fabuleux de ma famille maternelle, 'notre volaille héraldique' disait ma mère par esprit de simplicité. Je le découvris étant enfant, sur le boîtier d'une montre qui lui appartenait, et puis en apprenant une fable de La Fontaine, la première qu'apprennent tous les petits Français : 'Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois...'

C'était lui, *The self-begotten bird*, obtenu par soi-même, de soi-même. Je croyais entendre Shakespeare m'adresser ses paroles mystérieuses : *She is alone, the Arabian bird* : Elle est seule, l'oiseau d'Arabie. J'étais bien cette 'Seule' depuis la mort de mon frère, par où j'avais pris connaissance du mystère. Tout ce qui m'était arrivé depuis devenait clair, plausible, croyable, inévitable. [...]

A présent, je pouvais tout croire, '*Now I shall believe*' guidée par celui qui me conjurait de m'attacher à la vie, tout en m'aidant à m'en détacher, en m'apprenant qu'il faut 'accorder ses contradictions', et se les faire pardonner.

*Le Phénix, cet oiseau qui soi-même s'engendre*

*Un instant voile tout de son ardente cendre ! [Paul Valéry] »<sup>1679</sup>*

---

<sup>1678</sup> Marthe Bibesco débute son ouvrage intitulé *La Nymphé Europe* par un fragment d'une fable de la mythologie grecque évoquant l'image du Phénix : « Phénix, fils d'Agénor, fut envoyé par son père à la recherche de sa sœur Europe, enlevée par Jupiter. Ne la trouvant point, il inventa les lettres grecques et découvrit la pourpre. » *La Nymphé Europe, Livre I. Mes vies antérieures*, Paris, Plon, 1960, p. I.

<sup>1679</sup> Princesse Bibesco, *La Vie d'une amitié II*, p. 46.

## CONCLUSION

Nombreuses sont les interrogations sur le rapport entre identité et altérité qui cherchent encore des réponses. Au début du XXe siècle *Isvor, le pays des saules* et *Le Perroquet Vert* proposent au lecteur une formule narrative singulière effaçant les limites entre les genres. Nous nous sommes donné pour tâche d'illustrer, dans un premier chapitre, l'alchimie particulière résultant d'une écriture où la fusion entre matière autobiographique et substances fictives est totale. Nous avons délimité un espace de l'intime, tout en essayant de suivre l'évolution d'une identité qui ne peut se concevoir que par rapport à l'altérité. Réécriture de la mémoire et édifice spirituel, le témoignage du Je se ressource dans le souvenir de l'Autre, travail de Sisyphe contre le temps et l'oubli. Nous avons choisi de placer l'interrogation sur la notion du sujet en prenant comme point de départ la thèse linguistique d'Émile Benveniste sur la « personne » et en revisitant le concept de l'« identité » tel que Philippe Lejeune nous le propose, nous permettant ainsi de vérifier quelle formule de « pacte » de lecture serait la plus adéquate pour qualifier les œuvres analysées. Bien qu'il s'avère difficile dans les deux cas de s'arrêter sur une définition générique, nous avons conclu à la formule du roman autobiographique. Nous avons montré comment le discours fictionnel réaménage les éléments autobiographiques construisant devant le lecteur l'image d'un Je éclaté et multiple, une identité instable cherchant son point d'appui dans l'altérité. Nous nous sommes retrouvés face à un sujet déplorant l'aliénation et une altérité dont il redoute l'agression. Remise en question de la dynamique sociale, interrogations métaphysiques ou concepts psychanalytiques, nous avons élargi l'horizon de notre recherche en faisant appel, parmi d'autres, aux concepts hégéliens concernant les rapports entre la conscience individuelle et la société pour expliquer comment le sujet chez Bibesco arrive à dépasser la structure oppositionnelle pour aboutir sur une relation de complémentarité avec autrui. Les formules symboliques du vampire, de la Méduse et de l'exotisme permettent de tracer les contours définitoires d'un sujet pour qui la conscience de sa marginalité stimule la remise en question de ses propres valeurs et une réécriture de l'histoire.

Dans un deuxième chapitre, notre recherche est partie à la découverte d'un univers fait de mystère et de rêve, où le sujet s'ouvre à l'aventure du retour aux sources. Le voyage s'avère une projection spatiale et temporelle animée par la nostalgie du paradis perdu où le désir de rupture transcrit le moment d'une crise personnelle mais aussi la crise existentielle du héros moderne. Retour vers une temporalité archaïque et récupération d'un espace en

harmonie avec l'homme, les œuvres de la Princesse Bibesco cultivent une vision mythifiant l'histoire au sein de laquelle le discours sur les origines occupe une place centrale et l'écriture s'offre non pas comme une descente mais comme une remontée vers le passé (familial, ancestral, d'un peuple, de l'humanité). Car si le sujet se définit en mouvement constant vers autrui, sa démarche vise à combattre la hantise du silence et de la solitude comme condition préfigurant l'absence totale qu'est la mort et contre laquelle seule l'écriture se fait présence. Réflexions philosophiques, psychologiques, psychanalytiques et littéraires nous ont servi de repères dans notre travail de reconstitution d'une situation dramatique où l'Autre s'impose par son manque. Le deuil s'affirme comme une expérience limite où la perte de l'objet risque de se transformer en perte de soi lorsque le sujet n'arrive pas à extérioriser l'absence à travers un rituel (collectif ou individuel) qui seul peut permettre au sujet de prendre ses distance par rapport à la mort. Exorcisme symbolique et rituel à visée thérapeutique, l'écriture du deuil certifie l'attachement tout en soutenant le détachement et le texte cicatriciel attribue un corps symbolique à l'Autre absent. Mais l'expérience de la perte et du deuil assigne au sujet le statut de survivant qui risque de le faire sombrer dans une logique de la culpabilité. Des réflexions psychanalytiques et psychothérapeutiques concernant le processus de culpabilisation chez l'enfant aux raisonnements métaphysiques revisitant des concepts tel le péché originel, en passant par des considérations sur la doctrine chrétienne, nous avons pu décrire les héros de la Princesse Bibesco comme porteurs d'une culpabilité ontologique pour l'illustration de laquelle nous avons employé le raisonnement philosophique sur le mal et sur le divin proposé par la pensée dostoïevskienne. Entre l'instinct de vie et l'instinct de mort, le malaise existentiel entraîne le sujet vers des expériences dramatiques telle la tentation suicidaire. Le suicide comme acte signifiant est fondamentalement un geste traduisant la souffrance. Le Je d'*Isvor* et du *Perroquet Vert* se définit comme un sujet en manque, manque de l'Autre et manque d'amour, et par conséquent la thématique amoureuse habite son discours à travers des formes multiples, allant de la passion incestueuse entraînant les personnages du *Perroquet Vert* au bord de la folie ou de la mort à la noblesse de l'amour amitié et à l'attachement au sol natal et au peuple dont témoigne la princesse d'*Isvor*, *le pays des saules*.

Nous avons découvert chez la Princesse Bibesco des récits intimes où le questionnement sur l'altérité s'avère le moteur de l'écriture. Animé par le désir de connaître l'Autre, le sujet remet en question une multitude de formes de manifestation de l'altérité. Reconnaissant l'authenticité fondamentale de l'Autre, la révélation de son mystère ne pourra jamais être totale et la volonté de réduire l'Autre au Même ne peut qu'entraîner une tension

interne qui risque de provoquer chez le sujet la négation de soi. Nous avons finalisé notre travail par une dernière interrogation portant sur la thématique du double et du miroir en revisitant les théories sur la réflexivité qui proposent de nombreuses pistes à suivre, de la symbolisation psychanalytique de l'image maternelle aux études mythologiques s'attardant sur les figures de Narcisse et d'Écho.

La création littéraire de Marthe Bibesco vaut toute notre attention et cette recherche a été motivée par l'unique ambition de susciter l'intérêt autour d'une œuvre qui mérite de sortir du coin d'ombre dans lequel elle a été oubliée par la critique littéraire.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. Ouvrages littéraires

### I.1. Corpus principal

Bibesco, Princesse, *Isvor Le pays des saules*, Christian de Bartillat Éditeur, Coll. « Terres », 1994, (Librairie Plon, 1947), 346 p.

Bibesco, Princesse, *Le Perroquet Vert*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers Verts », 1924, 292 p.

### I.2. Corpus secondaire

Barrès, Maurice, *Mes Cahiers 1896-1923*, édition présentée par Guy Dupré, Paris, Plon, (1963), 1994, 1128 p.

Barrès, Maurice, *Les Déracinés*, in *Romans et voyages*, édition établie par Vital Rambaud, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, tome I, pp. 491-751.

Barrès, Maurice, *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Éditions du Trident, 1987, 353 p.

Bibesco, Princesse, *Au bal avec Marcel Proust*, *Les Cahiers Marcel Proust 4*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Gallimard, NRF, 1928, 202 p.

Bibesco, Princesse, *Feuilles de calendrier*, Paris, Plon, coll. « La Palatine », 1939, 278 p.

Bibesco, Princesse, *La Vie d'une amitié : ma correspondance avec l'abbé Mugnier, 1911-1944*, vol. I, vol. II, vol. III, Paris, Plon, 1951, 1955, 1957, 453 p, 389 p et 601 p.

Chateaubriand, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, édition établie par Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Gallimard – NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990-1991, 2 vol., 1232 p et 1496 p.

Dostoïevski, Fédor Mihailovic, *Les Frères Karamazov*, Traduction d'Élisabeth Guertik, Préface de Nicolas Berdiaeff, Commentaires de Georges Philippenko, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », (1994), 2008, 919 p.

Flaubert, Gustave, « Un Cœur Simple », in *Œuvres Complètes*, tome 2, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1964, pp. 166-177.

Pascal, Blaise, *Les Provinciales*, Paris, Bookking International, Maxi-Livres Profrance, coll. « Maxi Poche - Classiques Français », (1996), 1998, 314 p.



Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, 3 vol.

Proust, Marcel, « Lettres à la Princesse Bibesco », in *Correspondance générale de Marcel Proust 5*, Paris, Plon, 1935, pp. 137-148.

### **I.3. Corpus étendu contenant les autres volumes signés *Princesse Bibesco* ou publiés sous le pseudonyme *Lucile Decaux***

Bibesco, Princesse, *Les Huit Paradis*, Paris, Bernard Grasset, 1925, (Hachette, 1908), 282 p.

Bibesco, Princesse, *Alexandre Asiatique ou l'histoire du plus grand bonheur possible*, Paris, Hachette, 1912, 177 p.

Bibesco, Princesse, *Catherine-Paris*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1990, (Grasset, 1927), 330 p.

Bibesco, Princesse, *Noblesse de robe*, Paris, Bernard Grasset, 1928, 220 p.

Bibesco, Princesse, *Jour d'Égypte*, Paris, Flammarion, coll. « La rose des Vents », 1929.

Bibesco, Princesse, *Quatre portraits. Portraits d'hommes*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1929, 225 p.

Bibesco, Princesse, *La maison du Bon Dieu*, Paris, Éditions H. Jonquières, 1929, 30 p.

Bibesco, Princesse, *Pages de Bukovine et de Transylvanie*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1930, 57 p.

Bibesco, Princesse, *Croisade pour l'anémone (Lettres de Terre Sainte)*, Paris, Librairie Plon, 1931, 239 p.

Bibesco, Princesse, *Le destin du lord Thomson of Cardington*, suivi de *Smaranda*, par le brigadier général lord Thomson of Cardington, préface de James Ramsey MacDonald, Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1932, 286 p.

Bibesco, Princesse, *Lettres d'une fille de Napoléon (Fontainebleau et Windsor). 1853-1859*, Paris, Flammarion, 1933, 249 p.

Bibesco, Princesse, *Une fille inconnue de Napoléon*, Paris, Flammarion, 1935, coll. « Hier et Aujourd'hui », 126 p.

Bibesco, Princesse, *Égalité. Roman*, Paris, Éditions Bernard Grasset, coll. « Médica », 1935, 242 p.

Bibesco, Princesse, *Le Rire de la Naiade*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1935, 260 p.

Bibesco, Princesse, *Marie Walewska. Le tendre amour de Napoléon*, (publié sous le pseudonyme de Lucile Decaux), Paris, Librairie Gründ, coll. « Gründ illustrée », 1942, (Gallimard, 1936), 206 p.

Bibesco, Princesse, *Images d'Épinal*, Paris, Librairie Plon, coll. « La Palatine », 1937, 271 p.

Bibesco, Princesse, *Charlotte et Maximilien. Les amants chimériques*, (publié sous le pseudonyme de Lucile Decaux), 2<sup>e</sup> édition, Paris, Gallimard, NRF, 1937, 219 p.

Bibesco, Princesse, *Katia le démon bleu du tsar Alexandre*, (publié sous le pseudonyme de Lucile Decaux), Paris, Éditions *J'ai lu*, 1968, (Gallimard, 1938), 184 p.

Bibesco, Princesse, *Loulou, prince impérial*, (publié sous le pseudonyme de Lucile Decaux), 9<sup>e</sup> édition, Paris, Gallimard, NRF, 1938, 217 p.

Bibesco, Princesse, *Louison, le bel amour du dernier roi de France*, (publié sous le pseudonyme de Lucile Decaux), 6<sup>e</sup> édition, Paris, Gallimard, NRF, 1938, 253 p.

Bibesco, Princesse, *Le Voyageur voilé, Marcel Proust*, avec des Lettres au duc de Guiche et documents inédits, Genève, Éditions La Palatine, 1947, 119 p.

Bibesco, Princesse, *Pont-l'Abîme ou La Grande passion de la Duchesse de Baume*, (publié sous le pseudonyme de Lucile Decaux), Paris, Librairie Arthème Fayard, 1947, 252 p.

Bibesco, Princesse, *La Duchesse de Guermantes : Laure de Sade, Comtesse de Chevigné*, Paris, Plon, 1950, 173 p.

Bibesco, Princesse, *Théodora. Le Cadeau de Dieu, série romancée*, Paris, Éditions Françaises d'Amsterdam, coll. « Aventures et Aventuriers », 1953, 181 p.

Bibesco, Princesse, *Churchill ou le Courage*, Paris, Albin Michel, 1956, 255 p.

Bibesco, Princesse, *Élisabeth II*, Paris, Éditions Albin Michel, 1957, 105 p.

Bibesco, Princesse, *La Nymphé Europe. Livre I: Mes Vies antérieures*, Paris, Librairie Plon, 1960, 612 p, *Livre II : Où tombe la foudre*, Paris, Grasset, 1976, 244 p.

Bibesco, Princesse, *Le confesseur et les poètes*, avec des lettres inédites de Jean Cocteau, Marcel Proust, Robert de Montesquiou, Paul Valéry et Maurice Baring à l'abbé Mugnier, Paris, Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1970, 313 p.

Bibesco, Princesse, *Échanges avec Paul Claudel: Nos lettres inédites*, Paris, Mercure de France, 1972, 215 p.

## II. Publications sur la vie et l'œuvre de Marthe Bibesco

### II.1. Biographies

Diesbach, Ghislain de, *Marthe, princesse Bibesco 1886-1973*, Perrin, (1986), 1997, 591 p.

Sutherland, Christine, *Enchantress - Marthe Bibesco and her World*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 318 p.

### II.2. Ouvrages

Brăescu, Maria, *Interferențe românești în opera Marthei Bibescu*, Bucuresti, Editura Minerva, 1983, 179 p.

Rujan, Ștefania, *Trois cas d'intégration dans l'espace culturel français: Anna de Noailles, Marthe Bibesco, Hélène Vacaresco*, Iași, Junimea, 2003, 528 p.

### II.3. Entretiens

Bibesco, Princesse, « *Pourquoi j'écris ? De peur d'oublier la vie.* » *Ainsi parla... La Princesse Bibesco*, Paroles recueillies par Georges R.-Manue, Paris, Éditions Nilsson, 1930, 91 p.

### II.4. Articles

A. C., « La princesse Bibesco, Auteur d'*Égalité* », in *L'Illustration*, 9 février 1935.

Argency, J. d', « *Jour d'Égypte*, par Mme la Princesse Bibesco », in *La Revue Mondiale*, 1er octobre 1929.

Arnoux, Alexandre, « *Feuilles de calendrier* par la princesse Bibesco », in *Les Nouvelles Littéraires*, 19 août 1939.

Bonardi, Pierre, « Princesse Bibesco, *Isvor, le pays des saules* », in *Ère nouvelle*, 19 avril 1923.

Boulenger, Jacques, « *Au pays des saules* », in *L'Opinion, Revue de la Semaine illustrée*, 27 avril 1923.

Brezianu, Barbu, « Întâlnire cu Martha Bibescu », suivi de « Scrisori inedite ale lui Jean Cocteau, Max Jacob si Marcel Proust », en roumain par Alexandru Baciuc, in *Secolul 20*, n°. 6-7, 1971.

Brousseau, Jean-Jacques, « *Isvor* », in *Excelsior*, 26 mars 1925.

- Brun, Charles, « *Isvor, le pays des saules, par la princesse Bibesco* », in *Le Quotidien*, 6 février 1924.
- Chalon, Jean, « La Catherine d'un autre Paris », in *Le Figaro*, 22-23 décembre 1973.
- Cioculescu, Serban, « *Marthe Bibesco* », in *România literară*, 6 décembre 1973.
- Clauzel, Raymond, « *Isvor, le pays des Saules* », in *Ève, Journal féminin illustré du dimanche*, 22 avril 1923.
- Dianu, Romulus, « Martha Bibescu sau cum intră violetele în istorie », in *Tribuna României*, n°. 6, 1<sup>er</sup> février 1973.
- Dianu, Romulus, « In memoriam Martha Bibescu », in *Tribuna României*, n°. 27, 15 décembre 1973.
- E. A., « *Isvor, le pays des saules, par la Princesse Bibesco* », in *Revue politique et littéraire, Revue bleue*, 7 avril 1923.
- Escholier, Raymond, « *Isvor, le pays des saules* », in *Le Petit Journal*, 20 mars 1923.
- Fabre, Lucien, « Princesse Bibesco : *Isvor, le pays des saules* », in *Le Divan*, juin 1923.
- Fernandez, Ramon, « *Le Perroquet vert, par la Princesse Bibesco* », in *La Nouvelle Revue française*, 1 septembre 1924.
- Firoiu, Elena V., « *45 Quai de Bourbon* », in *România literară*, 6 décembre 1973.
- Giron, Roger, « La princesse Bibesco, Roumaine, Parisienne et avant tout grand écrivain français », in *Toute l'Édition*, 9 novembre 1935.
- Kemp, Robert, « *Catherine-Paris, de la princesse Bibesco* », in *La Revue Universelle*, 15 juin 1927.
- Kemp, Robert, « *Isvor, le pays des saules* », in *La Liberté*, 28 mars 1923.
- Lalou, René, « *Quatre portraits, par la Princesse Bibesco* », in *La Revue de Vivants*, février 1930.
- Mondadon, Louis de, « Princesse Bibesco – *Noblesse de Robe* », in *Études*, 5 mars 1929.
- Mondadon, Louis de, « Sur la route du paradis », in *Études*, 5 août 1925.
- Outremont, Angélique d', « Dans l'intimité de la princesse Bibesco ou la charmante Théodora », in *Revue générale belge*, 15 avril 1955.
- Pierrefeu, Jean de, « *Isvor, le pays des saules* », in *Journal des Débats*, 28 mars 1923.
- Ratel, Simonne, « Autour d'un manuscrit. Monsieur France, « Madame » et la princesse Bibesco », in *Les Nouvelles Littéraires*, 10 avril 1937.
- Reinach, Salomon, « Princesse Marthe Bibesco : *Isvor, le pays des saules* », in *Revue archéologique*, janvier - avril, 1923.

- Sabord, Noël, « La promenade du « Piéton de Paris » et le voyage européen de la princesse Bibesco », in *Paris Midi*, 30 août 1939.
- Ségur, Nicolas, « Princesse Bibesco – Catherine-Paris », in *La Revue Mondiale*, 1<sup>er</sup> juillet 1927.
- Ségur, Nicolas, « Princesse Bibesco : Isvor, le pays des saules », in *La Revue Mondiale*, 15 mars 1923.
- Seippel, Paul, « Au pays roumain », in *Journal de Genève*, 30 avril 1923.
- Sindral, Jacques, « Isvor, par la Princesse Bibesco », in *La Nouvelle Revue Française*, 1<sup>er</sup> juin 1923.
- Souday, Paul, « Princesse Bibesco : Alexandre asiatique, ou l’histoire du plus grand bonheur possible », in *Le Temps*, 29 décembre 1927.
- Souday, Paul, « Princesse Bibesco : Au bal avec Marcel Proust », in *Le Temps*, 10 janvier 1929.
- Souday, Paul, « Princesse Bibesco : Catherine-Paris », in *Le Temps*, 26 mai 1927.
- Souday, Paul, « Princesse Bibesco : Isvor, le pays des saules », in *Le Temps*, 5 avril 1923.
- Souday, Paul, « Princesse Bibesco : Le Perroquet vert », in *Le Temps*, 19 juin 1924.
- Tharaud, Jérôme et Jean, « La Princesse Bibesco ou l’enchantement de Paris », in *Les Nouvelles littéraires*, 11 juin 1927.
- Thérive, André, « Le pays des Saules », in *Revue critique des idées et des livres*, avril 1923.
- Thérive, André, « Princesse Bibesco : Images d’Épinal », in *Le Temps*, 11 mars 1937.
- Treich, Léon, « Isvor », in *Revue contemporaine*, 1<sup>er</sup> avril 1923.
- Vaudoyer, Jean-Louis, « Catherine-Paris, par la Princesse Bibesco », in *La Revue des Vivants*, août 1927.

### III. Appareil critique

#### III.1. Ouvrages

- Aberbach, David, *Surviving Trauma : Loss, Literature and Psychoanalysis*, New Haven and London, Yale University Press, 1989, 192 p.
- Allain, Louis, *Dostoïevski et Dieu. La morsure du divin*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, 112 p.
- Allain, Louis, *Dostoïevski et l’autre*, Lille, Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires de Lille, Paris : Institut d’études slaves, 1984, 202 p.

- Antoine, Philippe, *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Champion, 1997, 324 p.
- Astorg, Bertrand d', *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1990, 201 p.
- Bardèche, Maurice, *Flaubert*, édition revue et corrigée, Paris, Éditions de La Table Ronde, 1988, 390 p.
- Barry, Joseph, *Ma sœur, ma douce sœur, Lord Byron et Augusta*, traduit de l'anglais par Pierre-Éric Darmon, Paris, Albin Michel, 1989, 291 p.
- Barthes, Roland, *Le discours amoureux*, Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de *Fragments d'un discours amoureux* (pages inédites). *Les cours et les séminaires de Roland Barthes* sous la direction d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 746 p.
- Barthes, Roland, *La Préparation du Roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/IMEC, 2003, 477 p.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 126 p.
- Barthes, Roland, *Le neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil/IMEC, 2002, 266 p.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, 105 p.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1990, 192 p.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, 271 p.
- Baruch, Daniel, *Au commencement était l'inceste. Petit essai d'ethnologie littéraire*, Paris, Zulma, 2002, 155 p.
- Beebee, Thomas O., *The Ideology of Genre : A Comparative Study of Generic Instability*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1994, 303 p.
- Bell, Michael, *Literature, Modernism and Myth : Belief and responsibility in the twentieth century*, Cambridge University Press, 1997, 260 p.
- Bellemin-Noël, Jean, *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le texte rêve », 1990, 126 p.
- Bellet, Maurice, *Le Dieu pervers*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998, 314 p.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1966), 1976, 356 p.

- Bercegol, Fabienne, *La poétique de Chateaubriand : Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Éditions Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 1997, 564 p.
- Besançon, Guy, *L'écriture de soi*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la Psyché », 2002, 223 p.
- Blain-Pinel, Marie, *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, Albertville, Claude Alzieu, coll. « In Libro », 1995, 462 p.
- Bloom, Allan, *L'Amour et l'amitié*, Paris, Éditions de Fallois, trad. de l'américain par Pierre Manent, 1996, 574 p.
- Boey, S. J., C., *L'Aliénation dans « La phénoménologie de l'esprit » de G. W. F. Hegel*, Paris-Bruges, Desclée de Brouwer, 1970, 311 p.
- Bollème, Geneviève, *La leçon de Flaubert. Essai*, Paris, Julliard, Dossiers des « Lettres Nouvelles », 1964, 228 p.
- Bouchenafa, Houria, *Mon amour, ma sœur. L'imaginaire de l'inceste frère-sœur dans la littérature européenne à la fin du XIXe siècle, Essai*, L'Harmattan, 2004, 239 p.
- Bouson, J. Brooks, *The Empathic Reader: A Study of the Narcissistic Character and the Drama of the Self*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1989, 204 p.
- Bovo, Elena, *Absence / Souvenir. La relation à autrui chez E. Levinas et J. Derrida*, Tornhout (Belgium), Brepols Publishers, coll. « Monothéismes et Philosophie », 2005, 183 p.
- Braud, Michel, *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques 1930-1970*, Paris, P.U.F., 1992, 301 p.
- Breen, Brigitte, *Dostoïevski. Dire la faute*, Paris, Éditions Michalon, coll. « Le bien commun », 2004, 122 p.
- Brémond, Claude et Pavel, Thomas, *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Paris, Albin Michel, 1998, 305 p.
- Bridgeman, Teresa, *Negotiating the New in the French Novel. Building contexts for fictional worlds*, London, New York, Routledge, 1998, 274 p.
- Broda, Martine, *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse, en lisant en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 1997, 262 p.
- Brunel, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004, 257 p.
- Burke, Sean, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, (1992), 1993, 216 p.
- Carassus, Émilien, *Barrès et sa fortune littéraire*, Paris, Éditions Guy Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », 225 p.

- Caroli, François, et Guedj, Marie-Jeanne, *Le suicide*, Flammarion, coll. « Dominos », 1999, 126 p.
- Chabot, Marc, *En finir avec soi. Les voix du suicide*, vlb éditeur, coll. « Des hommes et des femmes en changement », Québec, Montréal, 1997, 161 p.
- Chambers, Ross, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti, 1987, 241 p.
- Clouzot, Marianne, *Mon frère, mon amour*, Paris, Perrin, 1990, 353 p.
- Colonna, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004, 250 p.
- Csíky, Gábor, *Fascination de la mort dans les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand*, Szentes, 2001, 268 p.
- Dadoun, Roger, *La violence. Essai sur l'« homme violent »*, Paris, Hatier, 1993, 79 p.
- Dambermont, Bruno, *Chateaubriand, la plume et l'épée*, Paris, La Société des Écrivains, 2005, 412 p.
- Debray Genette, Raymonde, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, 311 p.
- De Maio, Domenico et Bolla, Maria Cristina, *Imitando Didone. La morte volontaria di personaggi della realtà, della letteratura et della mitologia*, Milano, FrancoAngeli, 2001, 237 p.
- Démoris, René, *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002, 506 p.
- Détoc, Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Figures et mythes », 2006, 318 p.
- Di Ambra, Raffaella, *Plaisirs d'Écriture. Une lecture thématique de l'œuvre de Roland Barthes*, Paris, A.E.P., [1997], 524 p.
- Diéguez, Manuel de, *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, Paris, Plon, 1963, 254 p.
- Digeon, Claude, *Flaubert*, nouvelle édition augmentée, Paris, Eurédit, J & S éditeur, 2007, 291 p.
- Domenach, Jean-Marie, *Barrès par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de Toujours », 1960, 191 p.
- Durkheim, Émile, *La prohibition de l'inceste et ses origines*, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2008, 141 p., avec une Préface de Robert Neuberger, « Inceste et appartenance », pp. 7-19.



- Durkheim, Émile, *Le suicide. Étude de sociologie*, 5<sup>e</sup> édition, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1990, 463 p.
- Eakin, Paul John, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985, 288 p.
- Eco, Umberto, *De la littérature*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 2003, 425 p.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, coll. « Le Livre de Poche », (1985), 2004, 315 p.
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, 314 p.
- Eco, Umberto, *Sase plimbari prin padurea narativa*, originally published under the title *Six Walks in the Fictional Woods* (1994), trad. Marin Mincu, Pontica, 1997, 189 p.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, 251 p.
- Evdokimov, Paul, *Dostoïevski et le problème du mal*, Paris, Desclée De Brouwer, coll. « Théophanie Essais », 1979, 426 p.
- Fédida, Pierre, *L'absence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, 521 p.
- Forest, Philippe, *Le Roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, coll. « Auteurs en questions », 90 p.
- Fort, Pierre-Louis, *Ma mère, la morte. L'écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Éditions Imago, 2007, 182 p.
- Foyard, Jean, *Le style poétique de Maurice Barrès*, thèse présentée devant l'Université de Strasbourg II le 5 novembre 1976, Paris, Champion, 1978, 490 p.
- Frankel Gerrard, Charlotte, *Montherlant and Suicide*, Madrid, José Porrúa Turanzas Ediciones, Studia Humanitatis, 1977, 68 p.
- Frølich, Juliette, *Flaubert. Voix de masque*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2005, 138 p.
- Fumaroli, Marc, *Chateaubriand. Poésie et terreur*, Paris, Éditions de Fallois, 2003, 799 p.
- Gasparini, Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, 394 p.
- Grevlund, Merete, *Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, A.G. Nizet, 1968, 251 p.
- Guillemin, Henri, *Flaubert devant la vie et devant Dieu*, Paris, A.-G. Nizet, 1963, 176 p.

- Guillemin, Henri, *L'homme des Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Éditions d'utovie, coll. « HG », 2005, 340 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Traduction, notes, bibliographie et chronologie par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, coll. « Le Monde de la Philosophie », 2008, 697 p.
- Hoffenberg, Juliette, *L'Enchanteur malgré lui. Poétique de Chateaubriand*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1998, 202 p.
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes : Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2005, 154 p.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1978, 239 p.
- Jacobs, Karen, *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*, New York, Ithaca, London, Cornell University Press, 2001, 311 p.
- Jourda, Pierre, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, tome I : *Le Romantisme*, tome II : *Du Romantisme à 1939*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 211 p. et 295 p.
- Kant, Immanuel, *E. Kant. Fondements de la métaphysique des mœurs*, Traduction nouvelle, avec une introduction et des notes, par H. Lachelier, 3<sup>e</sup> édition revue, Paris, Hachette, 1915, 122 p.
- Kirscher, Marie-Agnès Kirscher, *Relire Barrès*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1998, 351 p.
- Kristeva, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Éditions Denoël, 1983, 358 p.
- Lacan, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », (1966), 1970, 248 p.
- Lacan, Jacques, *Le corps. Textes de Jacques Lacan*, Établi par Louis de la Robertie, Cahier de l'Association lacanienne internationale, Lille-Paris, 2005, 235 p.
- Lacan, Jacques, *Le désir et son interprétation*, in *Cours*, coll. « Séminaires de Jacques Lacan, 1858-1859 », 2 vol., 828 p.
- Laurant, Jean-Pierre, *Le voyage. Les symboles*, Paris, Éditions du Félin, Philippe Lebaud Éditeur, 1995, 154 p.
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 333 p.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », (1975), 1996, 382 p.

- Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986, 347 p.
- Le Juez, Brigitte, *Le papegai et le papelard dans Un Cœur Simple de Gustave Flaubert*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1999, 128 p.
- Levinas, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata morgana, 1995, 182 p.
- Lockwood, Richard, *The Reader's Figure. Epideictic Rhetoric in Plato, Aristotle, Bossuet, Racine and Pascal*, Genève, Librairie Droz, 1996, 310 p.
- Loroux, Nicole, *Les mères en deuil*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, coll. « La Librairie du XXe siècle », 152 p.
- Louis-Combet, Claude, *Le recours au mythe*, Paris, José Corti, 1998, 388 p.
- Lund, Hans Peter, *Gustave Flaubert. Trois Contes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1994, 126 p.
- Marigny, Jean, *Le vampire dans la littérature du XXe siècle*, Paris, Éditions Champion, 2003, 383 p.
- Milner, Max, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1991, 284 p.
- Minois, Georges, *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995, 421 p.
- Miroux, Jean-Philippe, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, ouvrage publié sous la direction de Claude Thomasset, Paris, Armand Colin, 2005, 127 p.
- Moura, Jean-Marc, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1998, 482 p.
- Mourot, Jean, *Le génie d'un style, Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Édition revue, corrigée et mise à jour, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, 401 p.
- Murray, Jack, *The Landscapes of Alienation*, Stanford – California, Stanford University Press, 1991, 264 p.
- Nadeau, Maurice, *Gustave Flaubert écrivain*, nouvelle édition revue, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1980, 282 p.
- Ohly, Friedrich, *The Damned and the Elect: Guilt in Western Culture*, translated from the German by Linda Archibald, Cambridge University Press, 1992, 211 p.
- Paperno, Irina, *Suicide as a cultural institution in Dostoevsky's Russia*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, 319 p.

- Pontalis, Jean-Bertrand, *Frère du précédent*, Paris, Gallimard, 2006, 202 p.
- Raimond, Michel, *Éloge et critique de la modernité. De la première à la deuxième guerre mondiale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives Littéraires », 2000, 334 p.
- Ratmoko, David *On Spectrality: Fantasies of Redemption in the Western Canon*, New York, Peter Lang, 2006, 163 p.
- Richard, Jean-Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 184 p.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », (2000), 2003, 690 p.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », (1990), 1996, 425 p.
- Ricœur, Paul, *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », (1984), 2005, 298 p.
- Robin, Régine, *Le deuil de l'origine. Une langue de trop, une langue en moins*, Paris, Kimé, 2003, 236 p.
- Rougemont, Denis de, *L'amour et l'Occident*, édition définitive, Paris, Librairie Plon, coll. « Bibliothèques 10/18 », (1972), 2008, 445 p.
- Rousset, Jean, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, José Corti, 1972, 159 p.
- Rufo, Marcel, avec la collaboration de Christine Schilte, *Frères et sœurs, une maladie d'amour*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002, 306 p.
- Saunders, Rebecca, *Lamentation and Modernity in Literature, Philosophy, and Culture*, Palgrave Macmillan, 2007, 233 p.
- Schabert, Ina, *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen, Francke, 1990, 235 p.
- Segal, Naomi, *Narcissus and Echo: Women in the French "récit"*, Manchester University Press, 1988, 253 p.
- Segalen, Victor, *Essai sur l'Exotisme, Une esthétique du Divers*, Fata Morgana, (1978), 1994, 93 p.
- Shneidman, N. N., *Dostoevsky and Suicide*, Oakville, New York, London, Mosaic Press, 1984, 124 p.
- Suau, Pierre, *L'Inde tamoule*, Paris, H. Odin, coll. « Nos missions françaises », 1901, 232 p.
- Tadié, Jean-Yves, *Le roman au XXe siècle*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1990, 228 p.

- Toonder, Jeanette M.L. den, « *Qui est-je ?* » *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien, Peter Lang, Éditions scientifiques européennes, 1999, 244 p.
- Trévisan, Carine, *Les fables du deuil, La Grande Guerre : Mort et Écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001, 219 p.
- Troubetzkoy, Vladimir, *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 247 p.
- Twitchell, James B., *Forbidden Partners. The Incest Taboo in Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1987, 311 p.
- Vaillant, Alain, *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2002, 235 p.
- Vasse, Denis, *Inceste et jalousie. La question de l'homme*, Paris, Seuil, 1995, 311 p.
- Vial, André, *Chateaubriand et le Temps Perdu. Devenir et Conscience individuelle dans les « Mémoires d'Outre-Tombe »*, Paris, Julliard, coll. Dossiers des « Lettres Nouvelles », 1963, 91 p.
- Vial, André, *La dialectique de Chateaubriand. « Transformation » et « changement » dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1978, 91 p.
- Watkin, William, *On Mourning: Theories of Loss in Modern Literature*, Edinburgh University Press, 2004, 245 p.
- Wilk, Stephen R., *Medusa, Solving the Mystery of the Gorgon*, Oxford University Press, 2000, 277 p.
- Winnicott, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975, 218 p.
- Wittmann, Jean-Michel, *Barrès romancier. Une nosographie de la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2000, 219 p.
- Yee, Jennifer, *Clichés de la femme exotique : un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, Montréal, Torino, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, 368 p.
- Zazzo, René, *Reflets de miroir et autres doubles*, Paris Presses Universitaires de France, coll. « Croissance de l'enfant. Genèse de l'homme », 1993, 225 p.

### III.2. Articles

- André, Jacques, « Introduction : Le lit de Jocaste », in *Incestes*, sous la direction de Jacques André, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, pp. 9-28.
- Antoine, Philippe, « Dehors et dedans indifférenciés : La Promenade », in *L'Intime-L'Extême*. Études réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen, CRIN 41-2002, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2002, pp. 33-43.
- Antoine, Philippe, « Des lieux décrits à l'écriture : unité et pluralité d'une œuvre », in *Chateaubriand. La Fabrique du texte*. Textes réunis et présentés par Christine Montalbetti, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1999, pp. 47-58.
- Antoine, Philippe, « L'explorateur, le promeneur et le pèlerin : Chateaubriand et l'art de voyager », in *Chateaubriand Historien et Voyageur*. Textes réunis par Pierre Riberette, Colloque à la Faculté des Lettres de l'Institut Catholique de Paris, Paris 8 et 9 octobre 1998, Société Chateaubriand, No 41, La Vallée-aux-Loups, 1999, pp. 54-60.
- Archer, Lionel, « Le roman », in *Les grands genres littéraires*, études recueillies et présentées par Daniel Mortier, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, pp. 121-161.
- Barnes, Hazel, « Sartre and the Existentialist Medusa », « The Look of the Gorgon », in *The Medusa Reader*, edited by Marjorie Garber and Nancy J. Vickers, New York and London, Routledge, 2003, pp. 124-127.
- Bem, Jeanne, « La mère-miroir. Réflexions sur Albert Camus et Roland Barthes », in *MIROIRS-REFLETS Esthétiques de la duplicité*, sous la direction de Peter André Bloch and Peter Schnyder, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Europes littéraires », 2003, pp. 125-135.
- Blain-Pinel, Marie, « Réflexion autour des « poèmes en prose » dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* », in *Chateaubriand. La Fabrique du texte*, Textes réunis et présentés par Christine Montalbetti, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1999, pp. 59-71.
- Bloch, Peter André, « Miroirs-Reflets-Spiegelungen » in *MIROIRS-REFLETS Esthétiques de la duplicité*, sous la direction de Peter André Bloch and Peter Schnyder, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Europes littéraires », 2003, pp. 9-18.
- Boyer, Alain-Michel, « Mondes perdus, cités oubliées et retrouvées », Introduction à *Mondes perdus*, Textes réunis pas Alain-Michel Boyer, Groupe de recherches sur la Modernité-Université de Nantes, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, pp. 3-19.

- Briche, Luce, « Je ou les ambiguïtés : Max Frisch, Paul Nizon, Henri Thomas », in *Les Romans du Je*, Textes réunis par Philippe Forest et Claude Gaugain, Centre de Recherches « Textes-Langages-Imaginaires », coll. « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, pp. 433-452.
- Brulotte, Gaëtan « La solitude de l'écrivain », in *Solitudes, écriture et représentation*, sous la direction d'André Siganos, ELLUG, Université Stendhal Grenoble, 1995, pp. 147-159.
- Cannone, Belinda, « Monologue intérieur et soliloque », in *Solitudes, écritures et représentation*, sous la direction d'André Siganos, ELLUG, Université Stendhal Grenoble, 1995, pp. 179-188.
- Cassagnes-Brouquet, Sophie, « Conclusions », in *Frères et sœurs : les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval*, Actes du colloque de Limoges 21 et 22 septembre 2006, Édités par Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault, Belgium, Brepols Publishers, 2007, pp. 247-249.
- Chiantaretto, Jean-François, « De la parole à l'écriture : pour une approche de la sincérité », in *Écriture de soi et sincérité*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, publié avec le concours du Centre National du Livre et du Laboratoire de Psychanalyse de l'Université Paris 7-Denis Diderot, Paris, Éditions In Press, coll. « Réflexions du Temps Présent », pp. 13-18.
- Clarac, Pierre, « Le Rocher et la vague ». Discours prononcé à Saint-Malo, le 4 septembre 1968, in *A la recherche de Chateaubriand*, Ouvrage offert à l'auteur pour son quatre-vingtième anniversaire, Paris, A.-G. Nizet, 1975, pp. 11-14.
- Combe, Dominique, « Modernité et refus des genres », in *L'Éclatement des genres aux XXe siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Actes du colloque du 19-21 mars 1998, organisé par la « Société d'étude de la littérature française du XXe siècle », Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 49-59.
- Daneshvar-Malevergne, Negin, « Narcissisme et solitude dans la littérature fin de siècle française et anglaise », in *Solitudes, écriture et représentation*, sous la direction d'André Siganos, ELLUG, Université Stendhal Grenoble, 1995, pp. 79-89.
- Derrida, Jacques, « Psyché. Inventions de l'autre », in *Psyché. Inventions de l'autre*, Texte de deux conférences prononcées à l'université de Cornell en avril 1984 et à l'université de Harvard en avril 1986, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », (1987), 1998, pp. 11-61.

- Ditschler, Susanne, « Au cœur de l'écriture romanesque, l'identité sexuelle. À propos d'Elsa Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube* », in *Genèse textuelle, identités sexuelles*, Actes du colloque franco-russe Paris, 15-17 février 1996, Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM/CNRS Paris), Institut Gorki de Littérature mondiale (IMLI/Académie des Sciences Moscou), Textes réunis et présentés par Catherine Viollet, Tusson, Du Lérot éd., 1997, pp. 51-64.
- Dolin, Michèle, « Introduction », in *Eros Philadelphie. Frère et sœur, passion secrète*, Colloque de Cerisy sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Éditions du Félin, 1992, pp. 11-15.
- Dobrovsky, Serge, « Écriture/lecture : face à face », in *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Textes réunis et présentés par Jacques Poirier avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman, Dijon : Centre de Recherches « Le Texte et l'Édition », Nancy-2 : Centre de Recherches « Le Récit et ses marges », 2002, pp. 201-212.
- Eakin, Paul John, « Relational Selves, Relational Lives : The Story of the Story », in *True Relations. Essays on Autobiography and the Postmodern*, Edited by G. Thomas Couser and Joseph Fichtelberg, Prepared under the auspices of Hofstra University, in contribution to the Study of World Literature, No 85, Westport, Connecticut; London, Greenwood Press, 1998, pp. 63-81.
- Frye, Northrop, « The Archetypes of Literature », « Myth, Fiction and Displacement », in *Theories of Myth. From Ancient Israel and Greece to Freud, Jung, Campbell, and Lévi-Strauss, Literary Criticism and Myth*, vol. 4, Edited with introductions by Robert A. Segal, New York, London, Garland Publishing, 1996, pp. 100-118, 119-137.
- Gaillard, Roger, « Ma sœur, mon amour... ou l'entre-dit de l'inceste », in *La fratrie méconnue. Liens de sang, liens de cœur*, Sous la direction de Brigitte Camdessus, Paris, ESF éditeur, 1998, pp. 73-86.
- Gaugain, Claude, « Préface : Les Romans du Je », in *Les Romans du Je*, Textes réunis par Philippe Forest et Claude Gaugain, Centre de Recherches « Textes-Langages-Imaginaires », coll. « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, pp. 9-15.
- Gaugain, Claude, « Tribulations instructives d'un évolutionniste dans les mondes perdus de la préhistoire », in *Mondes perdus*, Textes réunis par Alain-Michel Boyer, Groupe de recherches sur la Modernité-Université de Nantes, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, pp. 65-96.



- Glaudes, Pierre, « Saturne philadelphe : Verlaine et la sœur absente », in *Éros Philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, Colloque de Cerisy sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Éditions du Félin, 1992, pp. 181-208.
- Godard, Henri, « La crise de la fiction. Chroniques, roman - autobiographie, autofiction », in *L'Éclatement des genres aux XXe siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Colloque du 19-21 mars 1998, organisé par la « Société d'étude de la littérature française du XXe siècle », Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 81-91.
- Godo, Emmanuel, « De l'individualisme au nationalisme, réflexions sur la cohérence de l'œuvre de Maurice Barrès », in *Ego Scriptor : Maurice Barrès et l'écriture de soi*, sous la responsabilité d'Emmanuel Godo, Actes du colloque de l'Université catholique de Lille 6-7 décembre 1996, Paris, Kimé, 1997, pp. 185-200.
- Goulet, Alain, « Avant-Propos », *L'écriture de soi comme dialogue*, actes du colloque de Caen, 24-25 janvier 1997, sous la direction d'Alain Goulet, Caen, Centre de recherche « Textes-histoire-langages », 1998, p. 10.
- Gramont, Jérôme de, « Préface » et « La phénoménologie comme lutte avec l'ange », in *L'Autre dans les encyclopédies*, Textes rassemblés et édités par Bernard Baillaud, Jérôme de Gramont, Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Cahiers Diderot no 11, 1999, pp. 11-22 et pp. 247- 264.
- Guillaud, Lauric, « Le mythe du monde perdu : néo-primitivisme et évolution du genre », in *Mondes perdus*, Textes réunis par Alain-Michel Boyer, Groupe de recherches sur la Modernité-Université de Nantes, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, pp. 97-124.
- Guyaux, André, « *Imaginis umbra*. Réflexion sur Narcisse, mythe incomplet », in *Images du mythe, images du moi*, Mélanges offerts à Marie Miguet-Ollagnier, sous la direction de Bertrand Degott et Pierre Nobel, avec la collaboration de Pierre Laforgue, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, pp. 225-232.
- Langevin, Annette, « Frères et sœurs, les négligés du roman familial », in *La fratrie méconnue. Liens de sang, liens de cœur*, sous la direction de Brigitte Camdessus, Paris, ESF éditeur, 1998, pp. 19-30.
- Lantenois, Annick, et Dall'Armellina, Luc, « Texte et hypertexte. Du voyage à l'errance », in *Art et littérature : le voyage entre texte et image*, sous la direction de Jean-Loup Korzilius, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi, 2006, pp. 295-314.

- Lapacherie, Jean-Gérard, « Du Procès d'Intimation », in *L'Intime-L'Extime*. Études réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen, CRIN 41-2002, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2002, pp. 11-21.
- Laygues, Arnaud, « La lettre et l'Autre – La traduction littéraire, expérience 'absolue' de l'altérité », in « Identité et Altérité : Jeux d'Échos et de Miroirs », *Horizons*, No. 10, numéro spécial, Le Caire, 27-29 Mars 2005, pp. 282-290.
- Lejeune, Philippe, « Écriture de soi et lecture de l'autre », in *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Textes réunis et présentés par Jacques Poirier avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman, Dijon : Centre de Recherches « Le Texte et l'Édition », Nancy-2 : Centre de Recherches « Le Récit et ses marges », 2002, pp. 213-221.
- Liard, Véronique, et Zeyringer, Klaus, « L'ambiguïté moderne et post-moderne : mythes et expérience(s) de l'exil », in *Représentation de l'Autre et ré-appropriation des mythes*, Cahiers du CIRHILL no 26, sous la direction de Béatrice Cáceres et Yannick Le Boulicaut, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 193-211.
- Moisan, Philippe, « Dérives et nomadisme », in *Chateaubriand Historien et Voyageur*, Textes réunis par Pierre Riberette, Colloque à la Faculté des Lettres de l'Institut Catholique de Paris, Paris 8 et 9 octobre 1998, Société Chateaubriand, No 41, La Vallée-aux-Loups, 1999, pp. 61-64.
- Monneyron, Frédéric, « Transgression sociale et tradition occulte : ZO'HAR de Catulle Mendès », in *Éros Philadelphie. Frère et sœur, passion secrète*, Colloque de Cerisy sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Éditions du Félin, 1992, pp. 209-226.
- Mura-Brunel, Aline, « Intime/Extime – Introduction » in *L'Intime-L'Extime*. Études réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen, CRIN 41-2002, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2002, pp. 5-10.
- Neuburger, Robert, « Post-Face : Petits Incestes et Grandes familles », in *Une Mythologie de l'inceste II. Les Transgressions familiales dans la littérature*, collaborateur Dr. Jenny Lodéon, Talence, Université de Bordeaux III, coll. « Eidolon », 1986, pp. 125-127.
- Orlando, Francesco, « Temps de l'histoire, espace des images », in *Chateaubriand mémorialiste*, Colloque du cent cinquantième (1848-1998), Textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Librairie Droz, 2000, pp. 109-118.

- Potvin, Claudine, « Utopies amoureuses : le désir piégé ? », in *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, sous la direction de Joëlle Cauville et Metka Zupancic, Amsterdam, Atlanta, Éditions Rodopi, 1997, pp. 201-217.
- Rachid, Amina, « Autobiographie et quête(s) d'identité », in « Identité et Altérité : Jeux d'Échos et de Miroirs », *Horizons*, No. 10, numéro spécial, Le Caire, 27-29 Mars 2005, pp. 103-111.
- Renard, Philippe, « De D'Annunzio à Visconti et Landolfi : Les « Étoiles errantes » du désir, in *Éros Philadelphie. Frère et sœur, passion secrète*, Colloque de Cerisy sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Éditions du Félin, 1992, pp. 227-244.
- Riad, Soheir, « A la recherche du moi perdu : la quête de soi à travers le prisme de l'écriture », in « Identité et Altérité : Jeux d'Échos et de Miroirs », *Horizons*, No. 10, numéro spécial, Le Caire, 27-29 Mars 2005, pp. 60-65.
- Riegel, Christian, « The Literary Work of Mourning », Introduction to *Response to Death: The Literary Work of Mourning*, Edited by Christian Riegel, Edmonton, Alberta (Canada), The University of Alberta Press and Revue Canadienne de Littérature Comparée, 2005, pp. XVII-XXIX.
- Ries, Julien, « Le mythe, son langage et son message », in *Mythe et Littérature*, Études réunies et présentées par Ernst Leonardy, Louvain-la-Neuve, 1994, pp. 9-28.
- Roth, Priscilla, « Melancholia, mourning, and the countertransference » in *On Freud's « Mourning and Melancholia »*, Edited by Leticia Glocer Fiorini, Thierry Bokanowski, Sergio Lewkowicz, Contemporary Freud, Turning Points and Critical Issues, International Psychoanalytical Association, London, 2007, pp. 37-55.
- Sanderson, Richard K., « Relational Deaths : Narratives of Suicide Survivorship », in *True Relations. Essays on Autobiography and the Postmodern*, Edited by G. Thomas Couser and Joseph Fichtelberg, Prepared under the auspices of Hofstra University, in contribution to the Study of World Literature, No 85, Westport, Connecticut; London, Greenwood Press, 1998, pp. 33-50.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », in *L'Éclatement des genres aux XXe siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Actes du colloque du 19-21 mars 1998, organisé par la « Société d'étude de la littérature française du XXe siècle », Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 11-20.

- Schnyder, Peter, « De Narcisse à Écho. Mythes du miroir - miroir d'un mythe », in *MIROIRS-REFLETS Esthétiques de la duplicité*, sous la direction de Peter André Bloch and Peter Schnyder, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Europes littéraires », 2003, pp. 71-87.
- Schuerewegen, Franc, « Parle » (Racine, Bajazet), in *L'Intime-L'Extême. Études réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen*, CRIN 41-2002, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2002, pp. 23-33.
- Simonffy, Zsuzsa, « Du surgissement de l'Autre à ses intertextes », in « Identité et Altérité : Jeux d'Échos et de Miroirs », *Horizons*, No. 10, numéro spécial, Le Caire, 27-29 Mars 2005, pp. 312-321.
- Szerwiniack, Olivier, « Frères et sœurs dans l'*Histoire ecclésiastique du peuple anglais* de Bède le Vénérable, de la fratrie biologique à la fratrie spirituelle », in *Frères et sœurs : les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval*, Actes du colloque de Limoges 21 et 22 septembre 2006, Édités par Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault, Belgium, Brepols Publishers, 2007, pp. 237-245.
- Ton-That, Than-Vân, « Proust et Barrès: l'Écriture de soi et les masques de la fiction romanesque (1882-1902) », in *Ego Scriptor : Maurice Barrès et l'écriture de soi*, sous la responsabilité d'Emmanuel Godo, Paris, Éditions Kimé, 1997, pp. 29-42.
- Vadé, Yves, « Du paradis perdu aux enfers égarés », in *Mondes perdus*, Textes réunis par Alain-Michel Boyer, Groupe de recherches sur la Modernité - Université de Nantes, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, pp. 21-61.
- Venayre, Sylvain, « Roman, aventure et histoire. La question de la vérité dans les récits d'aventures vécues (deuxième moitié du XIXe et première moitié du XXe siècles) », in *Roman et récit de voyage*, Textes réunis par Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud, Presses de l'Université de Paris –Sorbonne, 2001, pp. 67-79.
- Vernant, Jean-Pierre, « Frontality and Monstrosity », transl. by Thomas Curley and Froma I. Zeitlin, in *The Medusa Reader*, edited by Marjorie Garber and Nancy J. Vickers, New York and London, Routledge, 2003, 310 p., pp. 210-231.
- Wagner, Franck, « Qu'est-ce que c'est, moi ? (La Dialectique « Intime/Extême » dans (et autour de) *La reprise*, d'Alain Robbe-Grillet) », in *L'Intime-L'Extême. Études réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen*, CRIN 41-2002, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2002, pp. 67-79.

- Walter, Philippe, « Mélancoliques solitudes : le roi Pêcheur (Chrétien de Troyes) et Amfortas (Wolfram von Eschenbach) », in *Solitudes, écriture et représentation*, sous la direction d'André Siganos, ELLUG, Université Stendhal Grenoble, 1995, pp. 21-30.
- Yvernault, Martine, « Frères et sœurs : les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval », in *Frères et sœurs : les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval*, Actes du colloque de Limoges 21 et 22 septembre 2006, Édités par Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault, Belgium, Brepols Publishers, 2007, pp. 5-7.
- Zanone, Damien, « Les Mémoires et la tentation du roman : l'exception épique des *Mémoires d'outre-tombe* », in *Chateaubriand mémorialiste*, Colloque du cent cinquantième (1848-1998), Textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Librairie Droz, 2000, pp. 35-45.

# Table des matières

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>3</b>
<b>CHAPITRE I « ESPACE DE JEUX »</b> .....	<b>10</b>
I.1. RAPPORTS : D'UN JE À L'AUTRE.....	10
<i>L'intime : l'espace autobiographico-fictionnel et le roman en Je</i> .....	10
<i>Les particularités du Je : une identité pronominale : qui est Je ?</i> .....	17
<i>Le sujet éclaté</i> .....	28
I.2. LE JE COMME UN AUTRE : SYMBOLES DE L'ALIÉNATION .....	30
I.2.a. <i>Un Je aliéné</i> .....	30
I.2.b. <i>Symboles</i> .....	37
<i>Soi comme vampire</i> .....	37
<i>Soi comme Méduse : l'Autre et le regard</i> .....	50
<i>L'exotisme, formule de l'altérité</i> .....	59
<b>CHAPITRE II « UN JEU DANS LE MONDE DES AUTRES »</b> .....	<b>72</b>
II.1. ERRANCES AU PARADIS : VOYAGE ET PROMENADE AU PAYS DES SOURCES .....	72
<i>Le voyage comme retour et nostalgie du paradis perdu</i> .....	73
<i>Le voyage comme réaction et récupération</i> .....	73
<i>Histoire et histoire, le mythe du monde perdu et retrouvé</i> .....	78
<i>Une autre loi</i> .....	82
<i>Une autre temporalité</i> .....	84
<i>L'Altérité et le Temps</i> .....	86
<i>La quête des origines</i> .....	90
<i>Synchrétisme : héritage « insulaire » (île de latinité) et patrimoine de l'Histoire de l'humanité, inconscient collectif et renovatio antique</i> .....	103
<i>L'espace et le moi, une promenade sur les routes du paradis. Deux symboles : la promeneuse et la route</i> .....	110
<i>Errances intérieures et réflexion sur soi. Promenades extérieures et découverte de l'Autre</i> .....	110
<i>L'« édenisation » du paysage terrestre</i> .....	116
<i>Un Je lyrique</i> .....	123

<i>L'ironie, le fragmentaire et l'imaginaire</i> .....	136
<i>L'espace livresque, l'espace d'un voyage : de l'écriture à la lecture</i> .....	147
<i>La responsabilité et la promesse de l'écrivain</i> .....	151
<i>L'impossible dialogue ?</i> .....	156
II.2. LA SOLITUDE ET LA MORT .....	157
<i>La solitude, signe de modernité : la prison de la solitude</i> .....	157
<i>Perspectives sur la solitude</i> .....	159
<i>Solitude : soi comme spectacle – seule face à la communauté</i> .....	161
<i>Dieu, le remède divin pour la solitude</i> .....	162
<i>Solitude et écriture</i> .....	165
<i>Solitude et mort</i> .....	167
<i>L'écriture contre la mort</i> .....	169
II.3. LE DEUIL – UN JE EN DEUIL.....	172
<i>Le deuil : phénomène externe et interne</i> .....	173
<i>Les figures féminines du deuil</i> .....	178
<i>Le travail du deuil, un travail rituel</i> .....	186
<i>La culpabilité du survivant, stade transitoire vers la guérison</i> .....	189
<i>Le deuil, questionnement sur la singularité et l'individualité</i> .....	192
<i>Esthétisation de la mort : la sépulture</i> .....	195
<i>La mort et la représentation funéraire du corps</i> .....	199
<i>Visée thérapeutique et survie communautaire</i> .....	200
<i>Écrire l'histoire familiale</i> .....	207
II.4. LA CULPABILITÉ – UN JE COUPABLE .....	214
<i>La culpabilité ontologique ou la culpabilité de la condition de l'homme imparfait.</i>	
<i>La condition humaine consubstantielle au péché originel</i> .....	215
<i>La culpabilité dans la sexualité féminine</i> .....	225
<i>Les agents de la culpabilisation</i> .....	227
<i>La culpabilité envers l'Autre : de la vie coupable à la mort coupable</i> .....	229
II.5. LE SUICIDE .....	237
<i>Le suicide : une typologie</i> .....	241
<i>La quête de sens d'un esprit en crise</i> .....	242
<i>La quête de l'Autre : le suicide comme acte de désespoir et de souffrance</i> .....	243
<i>L'idée et l'acte</i> .....	250
	375

II.6. L'AMOUR ET L'AUTRE .....	251
<i>Le désenchantement de l'amour</i> .....	253
<i>L'amour entre le rêve d'unité et l'expérience de l'altérité</i> .....	257
<i>Altérité et opposition</i> .....	262
<i>L'amour comme perte ; l'autre comme manque</i> .....	265
<i>L'amour, comme prise de conscience de l'Absence : le concept barthésien</i>	
<i>d'« absence »</i> .....	270
<i>Une maladie d'amour</i> .....	279
<i>Le rapprochement de l'Autre: combattre la distance, l'amour et le savoir</i> .....	282
<i>Intégrer un milieu : l'Autre comme collectivité</i> .....	284
II.7. L'INCESTE ADELPHIQUE (JE-SŒUR / AUTRE-FRÈRE) .....	289
<i>Unité et totalité : mythologie et interdit dans le déni de l'altérité</i> .....	294
<i>Dualité et opposition</i> .....	301
<b>CHAPITRE III. UN AUTRE DANS LE MONDE DES JEUX .....</b>	<b>310</b>
III.1. POSTURES DE L'ALTÉRITÉ : L'AUTRE COMME UN JE (COMME UNE INSTANCE	
INDIVIDUELLE) .....	310
<i>Le double comme expression d'un nouveau Moi, leurre et promesse de</i>	
<i>connaissance de soi</i> .....	316
<i>La Mère-Miroir ou le miroir de la Mère</i> .....	320
<i>Absence de la mère</i> .....	322
<i>Le miroir de Narcisse</i> .....	324
III.2. EFFETS DE MIROIR : LA FEMME DU MIROIR .....	336
<i>Une voix de femme</i> .....	340
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>349</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>352</b>
<b>I. OUVRAGES LITTÉRAIRES.....</b>	<b>352</b>
I.1. CORPUS PRINCIPAL .....	352
I.2. CORPUS SECONDAIRE .....	352
I.3. CORPUS ÉTENDU CONTENANT LES AUTRES VOLUMES SIGNÉS <i>PRINCESSE BIBESCO</i>	
OU PUBLIÉS SOUS LE PSEUDONYME <i>LUCILE DECAUX</i> .....	353
<b>II. PUBLICATIONS SUR LA VIE ET L'ŒUVRE DE MARTHE BIBESCO..</b>	<b>355</b>
	376



II.1. BIOGRAPHIES .....	355
II.2. OUVRAGES .....	355
II.3. ENTRETIENS .....	355
II.4. ARTICLES .....	355
<b>III. APPAREIL CRITIQUE.....</b>	<b>357</b>
III.1. OUVRAGES .....	357
III.2. ARTICLES.....	366
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>374</b>